

A arte da poesia: como ler um poema

Shira Wolosky

[Esta é uma tradução livre e provisória, feita apenas com finalidade didática, para a disciplina “Introdução aos Estudos Literários I”. Os adendos foram acrescentados por mim – Prof. Edu Teruki Otsuka. Versão revista, 2019.]

Fonte: WOLOSKY, Shira. *The Art of Poetry: How to Read a Poem*. New York: Oxford University Press, 2001.

1. Palavras individuais

A poesia pode ser muitas coisas. Pode ser filosófica, comovente ou sentimental. Pode pintar quadros em modo descritivo ou contar histórias em modo narrativo. A poesia também pode ser satírica, divertida, política ou apenas informativa. Mas nenhuma dessas atividades é específica à poesia nem revela como ela se distingue de outros tipos de escrita ou fala.

Uma definição que sublinha o que é próprio da poesia poderia ser: a poesia é uma linguagem em que cada elemento que a compõe – a palavra e a ordem das palavras, o som e a pausa, a imagem e o eco – é significativo, significativo porque todos os seus elementos sugerem ou estabelecem novas relações entre eles e além deles mesmos. Poesia é uma linguagem que sempre significa mais. Seus elementos são figuras, e a própria poesia é linguagem figurada, em que cada componente pode, potencialmente, abrir-se para novos significados, níveis, dimensões, conexões ou ressonâncias. A poesia faz isso por meio da cuidadosa e elaborada organização de palavras. Apresenta a linguagem no nível mais fortemente organizado possível. É uma linguagem tão fortemente elaborada que nela existe, idealmente, uma razão ou um propósito (ou antes, muitos) para cada uma das palavras usadas no poema. Nenhuma palavra é vã ou acidental. Cada palavra tem um lugar específico dentro da organização geral. Juntas, elas criam padrões belos e significativos.

Aprender a ler poesia é, assim, aprender as funções de cada palavra em sua localização específica no poema: por que cada palavra particular é colocada em uma posição particular? por que essa palavra e não outra? o que ela faz ali? como ela se encaixa no poema e naquilo que o poema realiza? Em poesia há múltiplas razões para escolher e posicionar as palavras. Não há um único padrão no poema, mas antes uma multiplicidade de padrões, os quais se interligam a padrões maiores. Há, na verdade, muitos propósitos em vários níveis, em que cada palavra significativa e cada elemento aponta para o próximo, em um interminável processo de possibilidades imaginativas. Esses padrões entrelaçados do poema são o que produzem a natureza

fundamental da poesia: sua intensa força figurativa, que sempre aponta para além de um único significado ou para a possibilidade de outros significados. [...]

As palavras individuais são as primeiras unidades elementares dos padrões poéticos (embora as próprias palavras sejam feitas de unidades sonoras). Nesse primeiro nível, a poesia é uma arte de escolha de palavras, é feita de palavras escolhidas. Essa arte de selecionar palavras chama-se *dicção*. Há, na verdade, várias razões para escolher e incluir palavras específicas num poema, cada uma das quais será discutida a seu tempo. As palavras na poesia são escolhidas, em parte, pelo seu som: a alta organização da linguagem no poema certamente leva em consideração o som das palavras como parte da organização do poema. Isso inclui sons de consoantes e de vogais, e também as repetições sonoras mais amarradas da rima, que, por sua vez, estabelecem uma série de relações: rimas parciais e completas, com palavras não rimadas ou palavras espinhosas variadamente misturadas, em esquemas rítmicos que também podem variar amplamente.

Além dos padrões sonoros de palavras poéticas, há padrões métricos: o ritmo das palavras, de modo que o poema tenha uma melodia ou uma batida, como a música. A poesia inglesa depende muito dos padrões rítmicos, que podem mesmo ser considerados como tendo um papel fundacional na história e no desenvolvimento do verso inglês. Contudo, em outro sentido, a métrica parece ser o aspecto mais árido e mecânico da poesia. Para apreciar mais completamente a função métrica, é essencial apreender outros sistemas de organização. Somente dentro da complexa construção do poema como um todo pode tornar-se mais claro de que modo os padrões rítmicos contribuem para construir o desenho geral do poema, e as maneiras como os poetas podem usar o ritmo para dar ênfase, ou para adiar, ou para produzir a pura musicalidade.

O som e os ritmos, por sua vez, têm seu lugar imediato dentro de outro padrão fundamental das palavras no poema: o padrão sintático. A dicção tem a ver com a escolha das palavras, selecionando as palavras individuais que compõem o poema. A sintaxe tem a ver com a gramática básica que organiza as palavras em frases ou orações. Um poema, como qualquer obra de linguagem, deve, é claro, colocar as palavras em ordem gramatical. Contudo, o poema tem particular liberdade na maneira de construir sua gramática, e isso se relaciona ao fato de que um poema pode conferir à gramática, assim como a qualquer coisa que elabore, um significado especial dentro dos padrões e propósitos do poema.

[...]

O primeiro elemento da poesia que examinaremos é a dicção: a unidade básica da palavra e como ela é selecionada. Na verdade, na história da poesia, a dicção desempenhou, várias vezes, um papel revolucionário. Quase todas as revoluções poéticas fizeram da dicção um grito de

guerra. Compreender por que é assim exige um olhar retrospectivo para a tradição poética. Em sua história desde os tempos gregos e na codificação da literatura clássica nos séculos XVI e XVII, a poesia (e a literatura em geral) era definida, em parte, pelas convenções que governavam os tipos de textos ou gêneros e os materiais considerados “adequados” a eles. Havia, em conformidade com isso, uma alta literatura, como, por exemplo, a epopeia e a tragédia. Na alta literatura, os temas eram os reis, a nobreza ou os grandes heróis, aqueles que estavam envolvidos em grandiosos e graves eventos públicos, tais como guerras (eventos em que somente grandes personagens podiam atuar como atores centrais). Em correspondência com esses temas elevados havia uma linguagem elevada: palavras belas e altivas, palavras de formalidade e de cortesia, ou palavras imponentes que só se ouviam numa corte real ou na literatura que lidava com esses temas. Em contraste, havia uma baixa literatura que podia apresentar personagens baixas, tais como serviçais ou o povo comum. E podia tratar eventos que não eram de grande importância mas que, em vez disso, tinham a ver com a vida cotidiana, sem grandiosas consequências, eventos que podiam ser até engraçados. De fato, era uma literatura cômica. Nessa literatura, podia-se usar a linguagem do dia a dia, coloquialismos, vulgaridades e gírias: palavras tão informais que mesmo hoje poderiam não ser admitidas em alguns dicionários.

A dicção, assim, é a seleção de palavras individuais em termos não apenas do sentido da palavra, mas de seu nível ou tipo. Esta é uma palavra elevada, cortês, formal, que soa grandiosa, e que só poderia ser usada na sociedade dos reis? ou é uma palavra do dia a dia, simples, informal? ou é uma palavra baixa, grosseira? A amplitude pode ser percebida, por exemplo, na diferença entre “Me dê o sal”, “Por favor me passe o sal” e “Você poderia fazer a gentileza de me passar o sal?”

Contextos formais (e sua situação social e histórica), portanto, constituem uma arena para estabelecer níveis de palavras por meio da dicção. Mas há também muitos outros “contextos” para as palavras. Palavras têm o que se poderia chamar um endereço, um lugar onde comumente vivem. Quando ouvimos uma palavra, ou vemos uma palavra num poema, temos consciência do contexto mais comum em que essa palavra seria encontrada. Quando usada num poema, ela traz para dentro do texto o seu contexto implícito, que então pode ser comparado com outros contextos trazidos por outras palavras. “Plié” é uma palavra que pertence à aula de balé; “zagueiro” pertence ao futebol. “Tenha um bom dia” é uma frase da polidez cotidiana. “Talão de cheques” evoca bancos; “curador”, museus. As disparidades nas associações entre palavras diferentes podem ser cômicas ou talvez irônicas. *Ironia* se define como uma disparidade entre níveis diferentes ou termos diferentes dentro de um texto. Isso pode significar uma disparidade entre pontos de vista, níveis de compreensão, ou, como ocorre aqui, de decoro. [...] Há também o

que eu chamaria de ironia linguística, em que os usos da linguagem fazem com que o leitor tome consciência de como a própria linguagem formula e influencia nossa compreensão e nossa experiência. Isso pode ser o efeito de um poema que mistura dicções, em que os diferentes níveis linguísticos se opõem, fazendo-nos tomar consciência de seus diferentes contextos sociais ou de seus diferentes propósitos, funções ou asserções.

Ou ainda, um poeta pode, cuidadosamente, selecionar palavras que pertencem, todas elas, a um contexto particular ou a um nível linguístico particular. Os poetas do século XVIII tentaram fazer isso. Em certas épocas, acreditou-se que a poesia só seria poesia se usasse uma linguagem muito formal, elevada e grandiosa. Então surgiram alguns jovens poetas que decidiram que isso é limitador demais e que deixava de fora da poesia muitas coisas que ele (ou ela) gostaria de incluir. Se não se pode usar palavras cotidianas, então não é possível introduzir a experiência cotidiana no poema. Assim, o poeta poderia decidir romper as regras e começar a colocar nos poemas palavras cotidianas da vida comum. Nesse caso, não só as palavras no poema se transformariam. Toda a cena do poema – o próprio material do poema, seus temas e o modo como o poema trataria esses temas – também iriam se transformar. É por essa razão que a dicção tem sido, várias vezes, uma força revolucionária na poesia. [...]

Apreciar diferentes tipos de dicção, é claro, exige algum senso dos níveis de linguagem. É preciso ser capaz de distinguir uma palavra formal de uma informal. Pode-se observar com atenção e identificar a introdução súbita, num poema, de uma palavra científica, uma palavra cujo contexto é o mundo da ciência; ou uma gíria, uma palavra cujo contexto é a rua; ou uma palavra da cidade, diferente das suaves palavras da natureza; ou uma palavra relativa à mecânica ou à tecnologia (pode uma chave de fenda se encaixar num poema? depende do que você acha que os poemas podem incluir); ou uma palavra da área militar, que tradicionalmente estabelece um nível de dicção alta, mas em tempos modernos se tornou [...] uma linguagem de dicção baixa – com tudo o que isso implica a respeito de atitudes que se modificam em face da experiência. Cada uma dessas palavras pertence a um contexto específico. Cada uma introduz um nível de elegância e linguagem elevada ou de linguagem baixa e rebaixada. (pp. 3-7)

Adendo

Trecho de *Biografia literária* (1817), de Samuel Taylor Coleridge (1772-1834).

[...] Na escola recebi o inestimável benefício de um professor muito sensato e muito severo. [...] Ao mesmo tempo que estudávamos os poetas trágicos da literatura grega, tínhamos a tarefa de ler Shakespeare e Milton; e era essa tarefa que exigia mais tempo e esforço na sua realização, para, assim, evitarmos a desaprovação do professor. Aprendi com ele que mesmo a poesia das odes sublimes e, aparentemente, das odes mais bárbaras, tinha uma lógica própria, tão exata quanto a da ciência; e mais difícil, porque dependia de um maior número de causas fugidias. Nos poetas realmente grandes – dizia ele – pode-se determinar a razão da escolha de cada palavra, e também do lugar que cada palavra ocupa. [...]

Em nossas composições em inglês (pelo menos durante os três últimos anos do curso), o professor não demonstrava qualquer clemência por frase, metáfora ou imagem que não tivesse o apoio de significado concreto ou cujo sentido pudesse ser transmitido com igual força e dignidade por meio de palavras mais simples. Tinha horror de vocábulos como alaúde, harpa, lira, musa, musas e inspiração, Pégaso, Parnasso e Hipocrene. Quase posso ouvi-lo agora, exclamando: “Harpa? Harpa? Lira? Lápis e papel, isso sim, menino! Musa, menino, musa? A filha da empregada, isto sim. Primavera das musas? Ora essa, a bomba-d’água do mosteiro, suponho”.

(Trad. Munira H. Mutran)

(*Apud* CHIAMPI, Irlemar (coord.). *Fundadores da modernidade*. São Paulo: Ática, 1991, pp. 64-5.)

2. Sintaxe e verso

[...]

Como toda linguagem, a poesia, é claro, abarca a sintaxe. A linguagem da poesia se deixa segmentar em unidades sintáticas bem familiares (ou pode, propositalmente, se recusar a fazê-lo): frases de vários tipos, orações, períodos, talvez até parágrafos, dependendo do poema. As palavras individuais no poema, que em um nível são escolhidas por sua dicção ou pelas associações que trazem ao poema, também funcionam, é claro, em seus papéis gramaticais enquanto partes de um enunciado. São sujeitos, objetos, preposições, conjunções e verbos. Num poema, contudo, há mais liberdade na ordem das palavras, e mesmo na morfologia, do que na maioria dos outros usos da linguagem. Isso está ligado ao fato de que, na poesia, até mesmo a ordem direta e enfadonha da sintaxe ganha significado poético. Pode não ser apenas uma mera questão de sujeito-verbo-objeto. O poeta pode inverter essa ordem, no intuito de enfatizar, digamos, o verbo. Afastar-se da ordem natural da linguagem é um modo comum de “evidenciar” ou chamar atenção para uma palavra específica. É uma verdade geral na poesia que alterações nos procedimentos comuns – torções na ordem esperada – atraem a atenção. É como colocar um holofote na palavra, frase ou estrutura que surpreende como um gesto dramático.

A ordem das palavras no poema também funciona, frequentemente, de maneira similar à escolha do nível de dicção das palavras. A ordem das palavras pode ser muito formal, elevando o “tom” do poema, tal como o faz a dicção alta; ou pode ser muito coloquial, baixando o nível da dicção. Ou, ainda, a ordem das palavras pode conformar-se à gramática normal, mas a maneira como as frases são seccionadas [no verso] afeta fortemente a impressão que o poema produz. E, é claro, o lugar em que as orações se completam é sempre muito importante.

Essa questão da organização gramatical e do fim do verso orchestra as relações entre sintaxe e verso. Às vezes, uma oração ou uma frase termina quando o verso termina, de modo que a métrica e a sintaxe funcionam juntas. Mas, às vezes, uma oração ou frase transborda do fim do verso para o verso seguinte. Isso se chama *enjambement*: um excesso de sintaxe para além dos limites do verso. No *enjambement*, verso e sintaxe não coincidem; em vez disso, cada um segue seu próprio caminho. Grandes poetas são mestres em usar essas coincidências e separações, correspondências e rupturas, para alcançar efeitos particulares em seus versos. Quando o Satã de Milton, por exemplo, se dirige pela primeira vez a Eva para tentá-la e levá-la à Queda, ele lhe diz: “Thee all things living gaze on, all things thine / By gift” [“Todas as coisas vivas contemplas, tudo é teu / Por dádiva”] (*Paraíso Perdido*, Livro IX, 539-540). A sintaxe do verso mostra-se incompleta; o sentido total da frase “tudo é teu” só se preenche no verso seguinte. Na verdade,

como ocorre frequentemente nas falas de Satã, o verso seguinte não só completa, mas também inverte o sentido do verso deixado em suspenso. É quase inteiramente o contrário dizer a Eva que tudo o que ela vê pertence a ela, como sua posse e domínio, e dizer que a criação é dela somente “Por dádiva” de um Poder superior que domina o mundo e a quem ela deve reverência. [...] É claro que Satã tem a intenção de insinuar o sentido deixado em suspenso e reprimir o sentido completo, como uma sugestão subjacente e secreta, que, ele espera, vai gerar frutos (como, ai de nós!, de fato ocorre). Aqui, a localização de “tudo é teu” no fim do verso dá maior ênfase ao sentido aparente e deixado em suspenso. [...] (pp. 17-18)

[...]

A sintaxe habilidosamente organizada contribui para criar efeitos particulares num poema ou pode atuar como o próprio núcleo da arte do poema. “Leda and the Swan” [“Leda e o cisne”], de William Butler Yeats, fornece um exemplo:

A sudden blow: the great wings beating still
Above the staggering girl, her thighs caressed
By the dark webs, her nape caught in his bill,
He holds her helpless breast upon his breast.

How can those terrified vague fingers push
The feathered glory from her loosening thighs?
And how can body, laid in that white rush,
But feel the strange heart beating where it lies?

A shudder in the loins engenders there
The broken wall, the burning roof and tower
And Agamemnon dead.

Being so caught up,
So mastered by the brute blood of the air,
Did she put on his knowledge with his power
Before the indifferent beak could let her drop?

Tradução literal:

Um golpe súbito: as grandes asas batendo ainda / Sobre a moça vacilante, as coxas acariciadas / Pelas membranas escuras, a nuca presa em seu bico, / Ele segura o peito indefeso dela contra o próprio peito. // Como poderiam aqueles vagos dedos aterrorizados / O esplendor emplumado afastar das coxas que iam cedendo? / E o que poderia o corpo, deitado naquela branca investida, / Senão sentir o estranho coração batendo onde se encontra? // Um estremecimento nos quadris engendra ali / A muralha fendida, o teto e a torre em chamas / E Agamêmnon morto. / Estando assim capturada, / Dominada pelo sangue bruto do ar, / Teria absorvido dele o conhecimento e o poder / Antes que o bico indiferente a deixasse cair?

Leda e o cisne	Leda e o Cisne
<p>Súbito golpe: as grandes asas a bater Sobre a virgem que oscila, a coxa acariciada Por negros pés; a nuca, um bico a vem reter; O peito inane sobre o peito, ei-la apresada.</p>	<p>Um baque surdo. A asa enorme ainda se abate Sobre a moça que treme. Em suas coxas o peso Da palma escura acariciante. O bico preso À nuca, contra o peito o peito se debate.</p>
<p>Dedos incertos de terror, como empurrar Das coxas bambas o emplumado resplendor? Pode o corpo, sob esse impulso de brancor, O coração estranho não sentir pulsar?</p>	<p>Como podem os pobres dedos sem vigor Negar à glória e à pluma as coxas que se vão Abrindo e como, entregue a tão branco furor, Não sentir o pulsar do estranho coração?</p>
<p>Um tremor nos quadris engendra incontinenti A muralha destruída, o teto, a torre a arder E Agamêmnon, o morto. <p style="text-align: right;">Capturada assim,</p> </p>	<p>Um frêmito nos rins haverá de engendrar Os muros em ruína, a torre, o teto a arder E Agamemnon, morrendo. <p style="text-align: right;">Ela, tão sem defesa,</p> </p>
<p>E pelo bruto sangue do ar sujeita, enfim Ela assumiu-lhe a ciência junto com o poder, Antes que a abandonasse o bico indiferente?</p>	<p>Violentada pelo bruto sangue do ar, Se impregnaria de tal força e tal saber Antes que o bico inerte abandonasse a presa?</p>
<p>(Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos)¹</p>	<p>(Trad. Augusto de Campos)²</p>

Este é um dos grandes sonetos do século XX. Yeats é um poeta que tem um ouvido notavelmente melódico. Ele consegue criar versos que são supremamente melódicos e ao mesmo tempo incrivelmente naturais (certa vez ele disse que um bom verso demora um ano para se escrever, mas parece que foi escrito num minuto). Aqui, seu fraseado é muito natural e demonstra tremenda habilidade artística.

É sempre importante observar o lugar em que as orações são colocadas no poema. Aqui, o primeiro quarteto (a estrofe de quatro versos) é também um período sintático: o período e a quadra coincidem, e terminam juntos. O segundo quarteto é composto de duas orações interrogativas, cada uma se estendendo por dois versos. Depois, os seis últimos versos do poema (o “sexteto” do soneto) se segmentam em duas unidades sintáticas completas. Primeiro um período afirmativo, depois um interrogativo. A quebra no meio do terceiro verso do sexteto marca a passagem de um para outro.

O primeiro quarteto se inicia com uma frase muito peculiar, uma frase aguda e poderosa, “Um golpe súbito”. Essa frase é apresentada quase como um fragmento de oração e representa um fragmento da ação, súbita, não situada, empurrando-nos para dentro do poema sem aviso. Ela nos agarra e nos prende, assim como Leda, “a moça vacilante”, é agarrada e presa por Zeus, que

¹ *Poemas de W. B. Yeats*. Sel. e trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Art Ed., 1987.

² CAMPOS, Augusto de. *Poesia da recusa*. São Paulo: Perspectiva, 2006, p. 185.

aparece sob a forma de cisne para estuprá-la. Embora o título identifique essas figuras, nenhuma delas é identificada no poema. Em vez disso, Yeats usa o artigo definido “a”, “as” para indicar os atores: “as grandes asas” (uma sinédoque, ou parte do cisne pelo todo), “a moça vacilante”. As duas figuras só existem tal como aparecem na ação que o poema apresenta, uma ação que é momentânea mas momentosa. Tudo ocorre num instante – “Um golpe súbito”. Mas imensas consequências se seguem.

Os primeiros versos do poema sustentam o sentido de subitaneidade e suspensão daquele golpe inicial. O poema mantém a ação em um presente estendido, e o faz flexionando os verbos no gerúndio³: “as grandes asas batendo ainda”. “Vacilante” está no particípio presente, embora usado como adjetivo, e, semelhantemente, mantém a ação no presente, como se a moça continuasse vacilando [cambaleando]. Quando o poema introduz o particípio passado⁴ – “acariciadas”, “presa” – ainda o faz no sentido de uma ação em andamento, como se o poeta estivesse descrevendo o que ele continua a ver diante dele, usando verbos (particípios) na maioria das vezes como adjetivos e não como verbos ativos.

O efeito gramatical que parece suspender a ação se torna ainda mais forte pelo modo como Yeats organiza os versos. Aqui chegamos a um bom exemplo da maneira como a gramática pode contrastar com a medida do verso num poema. “Ainda”, a palavra que termina o primeiro verso, e “acariciadas”, a palavra final do segundo verso, são ambas suspensas no *enjambement*. O fim do verso não corresponde ao fim da unidade gramatical, de modo que as frases transbordam de um verso para o seguinte. Isso deixa cada palavra de fim de verso em suspenso, fazendo o leitor pausar ali, preso, tal como a moça. Por fim, nota-se que nessas frases a moça é estranhamente tensionada entre atuar gramaticalmente como sujeito e como objeto. “As coxas” são o sujeito, mas o adjetivo “acariciadas” as coloca em posição passiva. O mesmo vale para “a nuca presa em seu bico”. “Nuca” é o núcleo do sujeito gramatical da oração, mas está passivamente presa. De fato, a moça aparece apenas como uma lista de partes corporais – coxas, nuca, peito. (Isso não é um traço gramatical, mas uma figura de linguagem, ou tropo, que joga com partes pelo todo, metonímica ou sinedouquicamente. [...]).

A tensão entre ativo e passivo é sintática, mas também é estratégica, e continua a estruturar o poema como um todo. Somente o cisne recebe um verbo ativo – “ele segura o peito indefeso dela contra seu próprio peito”; a impotência da moça se expressa também no tratamento gramatical da voz passiva. De maneira geral, a moça permanece sendo sujeito gramatical, mas de um modo que a torna objeto passivo do cisne. O fato de que ela continue a ser designada por

³ Em inglês, as formas com terminação em *-ing* correspondem à flexão verbal do *present participle*, usada no tempo verbal do *present continuous*. [NT]

⁴ Em inglês, as formas com terminação em *-ed* correspondem à flexão do pretérito. [NT]

partes do corpo – “dedos vagos”, “corpo” – enfatiza a redução a que ela é submetida. Ela é o mero “corpo” do desejo do deus, e não um sujeito livre. A inutilidade da posição dela, e de qualquer resistência ao cisne, é intensificada pelas orações interrogativas. As perguntas expressam a terrível incerteza da posição de Leda. Além do mais, as perguntas são retóricas – ou seja, elas respondem a si mesmas, de modo que não são realmente perguntas. “Como poderiam aqueles dedos afastar?” Bem, não poderiam. Mesmo a aparente atividade do verbo “afastar” encobre o desamparo – a incapacidade de livrar-se de um poder muito maior do que ela. Ela fica apenas “deitada naquela branca investida” e só pode “sentir” as ações que ela não pode influenciar nem evitar de modo algum.

No sexteto conclusivo, Leda, enquanto sujeito paradoxalmente passivo, se torna não mais que um lugar – um “ali” – suspenso no *enjambement* ao fim do primeiro verso. Ela não é nada mais que um ponto de transição entre o momentâneo “estremecimento” do deus e os incalculáveis resultados na “muralha fendida” e no “teto e torre em chamas” de Tróia. Gregos e troianos destruirão uns aos outros por Helena, a filha, não nomeada aqui, do estupro de Leda por Zeus. A ruptura entre as orações nos devolve à ação principal, prendendo-nos na voz passiva da experiência de Leda: “Estando assim capturada, / dominada pelo bruto sangue do ar”. Essas frases tomam a forma de perguntas, enfatizando mais uma vez os limites da compreensão de Leda (ela não tem respostas). E o poema conclui com uma última expressão do lugar passivo dela na ação. O cisne a deixa cair.

Essa análise é um tanto técnica, como tendem a ser as análises sintáticas de textos. Mas pretendeu mostrar alguns dos caminhos de aproximação à sintaxe de um poema, sempre tendo em mente as funções poéticas dos padrões gramaticais. Aqui vemos a importância de acompanhar as unidades das orações, mas também o lugar das frases, observando os tempos verbais; a ordem das palavras, sujeito, verbo, objeto; as trocas entre partes do enunciado, tal como quando verbos servem como adjetivos; e as construções das vozes passiva e ativa.

“Leda e o cisne” de Yeats é um poema cuja sintaxe é extraordinariamente complexa. Em contraste, William Blake (1757-1827) escreveu poemas com sintaxe esmeradamente simples:

Tyger! Tyger! burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye
 Could frame thy fearful symmetry?

In what distant deeps or skies
 Burnt the fire of thine eyes?
 On what wings dare he aspire?
 What the hand dare seize the fire?

And what shoulder, and what art,
 Could twist the sinews of thy heart?
 And when thy heart began to beat,
 What dread hand? and what dread feet?

What the hammer? What the chain?
 In what furnace was thy brain?
 What the anvil? What dread grasp
 Dare its deadly terrors clasp?

When the stars threw down their spears,
 And water'd heaven with their tears,
 Did he smile his work to see?
 Did he who made the Lamb make thee?

Tyger! Tyger! burning bright
 In the forests of the night,
 What immortal hand or eye,
 Dare frame thy fearful symmetry?

Tradução literal:

Tigre! Tigre! ardendo brilhante / Nas florestas da noite, / Que imortal mão ou olho / Poderia moldar tua feroz simetria? // Em que distantes abismos ou céus / Ardiam o fogo de teus olhos? / Com que asas ousa ele ascender? / Que mão ousa apanhar o fogo? // E que ombro, e que arte, / Poderia retorcer os nervos de teu coração? / E quando teu coração começou a bater, / Que terrível mão? e que terríveis pés? // Com que martelo? Com que correntes? / Em que fornalha foi forjado teu cérebro? / Em que bigorna? Que terrível punho / Ousa os terrores mortais atenuar? // Quando as estrelas lançaram seus raios, / E regaram o céu com lágrimas, / Sorriu ele ao ver sua obra? / Quem criou o Cordeiro também te criou? // Tigre! Tigre! ardendo brilhante / Nas florestas da noite, / Que imortal mão ou olho / Ousaria moldar tua feroz simetria?

O Tigre	O Tygre
Tigre, tigre, flamante fulgor Nas florestas de denso negror, Que olho imortal, que mão poderia Te moldar a feroz simetria?	Tygre, Tygre, em fogo ardendo Nas florestas noite adentro; Que olho ou mão imortal poderia Forjar temível simetria?
Em que altura ou abismo sem par Ardeu o fogo de teu olhar? Com quais asas sobe ele ao que clama? Quais as mãos que seguram a chama?	Em que abismo ou céu distantes Ardiam teus olhos flamantes? Em que asas voar ele clama? Que mão ousa tomar a chama?
Qual ombro poderia, ou qual arte, Essas fibras do peito forjar-te? E, ao pulsar desse teu coração, Que pés horrendos, que horrenda mão?	E que ombro, que mestria Teu coração amoldaria? E ao pulsar teu coração, Que horríveis pés, que horrível mão?
Qual o martelo? Qual a corrente? Que fornalha fundiu tua mente?	Com que malho? Com que corrente? Que fornalha fundiu tua mente?

<p>Qual a bigorna? Os punhos são quais, Que atezam terrores mortais?</p> <p>Quando os astros, inermes de espanto, Salpicaram os céus com seu pranto, Por acaso sorriu teu obreiro? Quem te fez, fez também o Cordeiro?</p> <p>Tigre, tigre, flamante fulgor Nas florestas de denso negror, Que olho imortal, que mão ousaria Te moldar a feroz simetria?</p> <p>(Trad. Paulo Vizioli)⁵</p>	<p>Em que bigorna? Que mão mordaz Agarra o terror com a tenaz?</p> <p>Quando, no céu, estrelas baixaram Suas lanças, e então choraram; Ele sorriu ao que inventou? Quem criou o Cordeiro te criou?</p> <p>Tygre, Tygre, em fogo ardendo Nas florestas noite adentro; Que olho ou mão imortal ousaria Forjar temível simetria?</p> <p>(Trad. Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho)⁶</p>
---	--

“O tigre” é um poema praticamente sem *enjambements*. As frases e os versos terminam juntos, frequentemente pontuados como uma oração afirmativa ou uma interrogativa, em geral acompanhando a ordem direta das palavras. Quando há conectivos entre frases ou versos, tendem a ser a mais simples forma de adição, usando a conjunção “e”: “E que ombro, e que arte, / Poderia retorcer os nervos de teu coração? / E quando teu coração começou a bater, / Que terrível mão? e que terríveis pés?” Esse tipo de sintaxe aditiva ou coordenativa se chama *parataxe*, em oposição à sintaxe mais complexa em que as orações são subordinadas umas às outras, em uma complexa lógica, por meio do uso de conjunções subordinativas, chamada *hipotaxe*.

Blake frequentemente usa essa sintaxe simples em suas *Canções de Inocência*, o que é um modo pelo qual ele cria a ilusão de inocência. Ele também tende a usar uma dicção bastante simples, palavras que mesmo uma criança poderia entender. Mas, desnecessário dizer, os poemas não são tão simples quanto parecem. Isso não significa acusar Blake de usar a sintaxe enganosamente. O poema exige que o leitor pense nas implicações das relações entre as orações conectadas pelo fraco e modesto “e” ou que são apenas justapostas. Fazer essas conexões é o desafio específico desse poema. Em certo sentido, o poema é sobre criação. Ele trata – na verdade delinea – o modo como mãos e olhos imortais (e mortais) constroem algo: o Tigre. Nesse nível, a construção com “e”, “e”, “e” acompanha, registra e de fato realiza o processo da criação, parte por parte, de modo que, no final do poema, o Tigre inteiro foi montado: olhos, nervos, coração, mão, pés, cérebro. Esse Tigre é, de acordo com o poema, a obra de algum criador. Mas o criador

⁵ BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. Trad. e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p. 55.

⁶ BLAKE, William. *Canções da Inocência e Canções da Experiência*. Trad., textos introdutórios e comentários de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005, p. 112.

ele mesmo também é construído no processo. Cada estrofe nomeia e localiza não somente as partes do Tigre, mas também a mão, o olho, o punho e o sorriso do criador.

Mas o poema não é apenas sobre a criação, é também sobre a destruição. O Tigre emerge como uma figura bastante violenta: ardente e terrível. E o artista-criador não o é menos, com seu punho terrível, a ousadia, a tenaz, o retorcer. O poema não apresenta essa dualidade como algo casual, mas insiste nela. “Quem criou o cordeiro também te criou?” Finalmente compreendemos que o desafio de juntar os “e” envolve um problema impressionante e profundamente perturbador. Qual é a relação entre criação e destruição, bem e mal, horror e beleza? A falta de uma relação clara entre as atividades nomeadas nessa organização paratática é a urgente questão do poema. Nessa cadeia sintática espreita o problema religioso e filosófico da teodiceia, que consiste em explicar a bondade de Deus apesar da existência do mal. Como sugere o poema, a mera coexistência de criação e violência não explica ou justifica o mal, mas antes intensifica a necessidade de fazê-lo. (pp. 20-24)

3. Imagens: símile e metáfora

Dicção e sintaxe são importantes para qualquer tipo de escrita ou fala. Mas na poesia seu uso pode ser mais consciente, mais ponderado, e eles podem produzir significados e efeitos particulares – tal como um dançarino que caminha ou corre, mas o faz com mais graça e mais intenção, e como parte de um propósito maior de criação e beleza. As imagens constituem outra unidade poética básica, mais específica à poesia e muito mais instigante; são os fogos de artifício da poesia, frequentemente tomados como a característica definidora de poesia. Na verdade, a importância do papel que desempenha a vívida imagem visual (que pensamos ser o próprio cerne da poesia), varia de período para período, com as mudanças no gosto literário e nas modas literárias. Épocas diferentes admiram coisas diferentes na poesia, e nossa admiração por certos tipos de imagem tem seu próprio e específico contexto histórico. Ainda assim, através da maioria das tendências e dos gostos literários, a imagem poética permanece como uma unidade fundamental da composição poética, seja como um pequeno momento decorativo em um argumento maior, seja como o principal princípio organizador do poema como um todo.

Há uma ampla e surpreendente quantidade de tipos de imagem poética. Começaremos com as imagens mais familiares, as de semelhança: ou seja, o *símile* e a *metáfora*. Tanto o *símile* quanto a *metáfora* são estruturas de comparação. Eles dizem: isto é como aquilo, de tal e tal maneira. No *símile*, a comparação é explícita. Um *símile* é uma comparação que nos diz ser uma comparação. Declara abertamente que “*x* é como *y*”, usando alguma palavra comparativa, por exemplo, “como”, “tal qual”, mas outras palavras, como “lembra” ou “assemelha-se”, podem cumprir a mesma função. Essas palavras atuam como sinais de que está se criando um *símile*, e são parte da estrutura e do efeito da imagem. A declaração direta de semelhança pode fazer com que o *símile* pareça mais simples ou mais claro do que outras imagens. Mas também permite que o *símile* se estenda por vários versos, o que pode levar a comparações complexas envolvendo muitos termos, em que nem sempre é óbvio o que está sendo comparado com o que, ou de que maneira.

A *metáfora* também é uma estrutura de comparação, uma semelhança. Mas na *metáfora* a semelhança ocorre sem aviso prévio e envolve uma estrutura distinta e própria. Em vez de, como no *símile*, dizer que *x* é como *y*, numa *metáfora* alguma qualidade, traço ou ação associados a *x* são diretamente atribuídos ou transferidos a *y*. *Metáfora* significa transferência (Aristóteles foi o primeiro a analisá-la na *Poética*, 21, 1457b): a transferência de uma qualidade, atributo ou palavra associada com uma coisa para outra coisa. É essa transferência que implica a comparação. As duas coisas diferentes são semelhantes naquilo que a qualidade transferida

sugere. Se dissermos que a lua navega no céu, o verbo que pertence aos navios – navegar – é transferido para a lua. O movimento da lua, então, é comparado ao movimento de um navio, ao mesmo tempo em que, implicitamente, o céu é também comparado ao mar. Você pode tentar inverter a comparação: o navio se ergue no mar; mas o resultado seria fraco. “Erguer-se” não é suficientemente específico à lua para que a comparação fique clara. Para que a metáfora seja forte, seus termos devem sugerir associações claras e específicas. Em “o navio se ergue no mar”, o navio pode ser como a lua, mas também pode ser como o sol ou algum planeta que ascende. Ou, ainda, o navio pode ser simplesmente um navio erguendo-se nas ondas, sem que haja qualquer transferência ou metáfora. Pode-se falar aqui de graus de transferência: algumas palavras afirmam muito fortemente a transferência de uma esfera para outra e, portanto, sugerem uma comparação, por causa das associações muito fortes e específicas. Outras palavras podem insinuar apenas vagamente uma comparação.

Manuais oferecem listas de exemplos de símiles e metáforas. Mas, é claro, os efeitos e propósitos do símile e da metáfora só emergem plenamente dentro dos textos poéticos que as constroem. Só então sua complexidade e riqueza podem ser apreciados, e a maneira como as imagens se desdobram ao longo do poema inteiro pode ser acompanhada. É o caso de um poema aparentemente simples de William Wordsworth (1770-1850), “I wandered lonely as a cloud”.

I wandered lonely as a cloud
That floats on high o'er vales and hills,
When all at once I saw a crowd,
A host, of golden daffodils;
Beside the lake, beneath the trees,
Fluttering and dancing in the breeze.

Solitário qual nuvem vaguei
Pairando sobre vales e prados,
De repente a multidão avistei
Miríade de narcisos dourados;
Junto ao lago, e árvores em movimento,
Tremulando e dançando sob o vento.

Continuous as the stars that shine
And twinkle on the milky way,
They stretched in never-ending line
Along the margin of a bay:
Ten thousand saw I at a glance,
Tossing their heads in sprightly dance.

Contínua qual estrelas brilhando
Na Via Láctea em eterno cintilar,
A fila infinita ia se alongando
Pelas margens da baía a rondar:
Dez mil eu vislumbrei num só olhar
Balançando as cabeças a dançar.

The waves beside them danced; but they
Out-did the sparkling waves in glee:
A poet could not but be gay,
In such a jocund company:
I gazed — and gazed — but little thought
What wealth the show to me had brought:

As ondas também dançavam neste instante
Mas neles via-se maior a alegria;
Um poeta só podia estar exultante
Frente a tão jubilosa companhia:
Olhei – e olhei – mas pouco sabia
Da riqueza que tal cena me trazia.

For oft, when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude;

Pois quando me deito num torpor,
Estado de vaga suspensão,
Eles refulgem em meu olho interior
Que é para a solidude uma bênção;

And then my heart with pleasure fills,
And dances with the daffodils.

Então meu coração começa a se alegrar,
E com narcisos põe-se a bailar.

(Trad. de Alberto Marsicano e John Milton)⁷

Este poema se abre com um símile: há o “qual” no início para avisar que está sendo feita uma comparação. Os dois primeiros versos estabelecem os primeiros termos da comparação: um “eu” que vagueia como uma “nuvem”. As pessoas vagueiam, e dizer que as nuvens o fazem compara as nuvens a pessoas (a palavra mais própria a nuvens para esse tipo de movimento seria, digamos, flutuar). Até aqui, a comparação parece ligar-se ao movimento, uma espécie de movimento tranquilo e sem direção. Há, contudo, outro termo comparativo, introduzido por “solitário”. O poeta está dizendo que a nuvem, como ele mesmo, está só. Mas apenas um ser humano pode, presume-se, sentir tal isolamento como solidão. Só humanos podem sentir-se solitários.

O verso seguinte introduz uma metáfora ou talvez duas: “De repente a multidão avistei / Miríade de narcisos dourados”. Os narcisos são comparados a uma multidão, ou seja, a um agrupamento de pessoas. Aqui, a quantidade (em contraste com “solitário”) parece ser a questão principal: há muitos narcisos, todos reunidos. A imagem escolhida para esse agrupamento, porém, é humana (uma multidão e não um maço ou um buquê de flores); assim, há também certo sentido de que as flores parecem vivas e humanas. Então o último verso, muito suavemente, sugere outras comparações metafóricas. “Tremulando” normalmente se aplica a bandeiras, ou talvez borboletas, ou talvez a corações quando ficam agitados. Contudo, “tremulando” pode também aplicar-se a flores, já que implica apenas um movimento leve e ondulante que pode igualmente descrever pétalas. “Dançando”, porém, é mais claramente metafórico. Flores só dançam se são comparadas a pessoas. Aqui o movimento das flores é definitivamente aproximado à atividade humana.

Essa observação atenta das imagens pretende mostrar a maneira como uma comparação pode ser pensada analiticamente. Podemos ir mais longe. No símile inicial, uma pessoa humana, o “eu”, compara a si mesmo a algo inanimado, uma “nuvem”. Na metáfora seguinte, algo não humano, os narcisos, são comparados a seres humanos, multidões humanas e dançarinos. Há também uma questão de localização. A nuvem flutua nas alturas; mas os narcisos estão lá embaixo, “Junto ao lago, e [sob as] árvores”. Mas onde está o “eu”? Bem, não está no céu, supomos. Contudo, imaginamos que ele está, de certo modo, nas alturas também, como que

⁷ WORDSWORTH, William. *O olho imóvel pela força da harmonia*. Trad. e apres. de Alberto Marsicano e John Milton. Cotia, SP: Ateliê, 2007, pp. 85-87.

olhando para baixo para os narcisos a partir de cima. Esse jogo com a altura e a localização é apanhado na estrofe seguinte, por meio do símile das estrelas: “Contínua qual estrelas brilhando”. Há o “qual” declarando que se trata de um símile. Quantidade e extensão novamente participam da comparação. As flores se espalham como as inúmeras estrelas no céu. O próprio céu parece estabelecer paralelo com a “baía” ao longo da qual as flores se espalham – em parte por causa da rima que as conecta (*milky way / bay*), mas principalmente por causa do jogo recorrente entre o que está acima e o que está embaixo. Se as flores perto de um lago são como as estrelas na Via Láctea, então as flores são como as estrelas, e o lago é como o céu. A comparação se duplica, conectando tudo que aparece nos dois lados do “qual”. Então surge o “eu” de novo, ainda quase sem localização, ou antes, localizado em algum lugar entre as estrelas e as flores: pois ver dez mil em um só olhar implica uma posição bastante dominadora. A estrofe termina com metáforas que apanham e fortalecem a comparação anterior das flores a humanos. “Balançando as cabeças a dançar” repete a imagem da dança, mas “balançando as cabeças” torna mais explícita a comparação com humanos.

Até aqui, as imagens geralmente atribuíram traços humanos ao mundo natural, uma espécie de comparação chamada *personificação* [...]. Uma imagem personifica algo não humano ao conferir ou transferir características, ações ou atitudes humanas a esse algo (os narcisos “balançando as cabeças”). A personificação forma o padrão de imagens central ao longo desse poema, que é levado adiante de estrofe a estrofe, sempre com maior intensificação. Na estrofe seguinte, a metáfora da dança é estendida às ondas da água na baía. Agora há uma tripla comparação: as ondas são como as flores que são como pessoas dançando. E a transferência fundamental se segue: “Um poeta só podia estar exultante”. A dança exultante da natureza encontra seu lugar dentro do próprio poeta. Aqui, ele não anuncia abertamente que está criando uma comparação nova e dominadora: o símile, neste ponto, é abandonado. Mas toda a série de comparações a seres humanos recebe agora uma localização, resolvendo o mistério da localização que o poema havia colocado.

Percebemos então que todo o poema se passou dentro do poeta, em um espaço interior. Ele, o poeta, está deitado [*“on my couch”*] observando com seu “olho interior”. Aquela grande expansão do céu aberto com sua nuvem solitária é por fim transferida para o espaço interior do coração solitário, onde as flores também encontram sua localização final: “Então meu coração começa a se alegrar, / E com narcisos põe-se a bailar.” Aqui vemos a metáfora completada, ponto em que, no entanto, ela quase parece deixar de ser uma metáfora. A dança é, no fim, uma dança do coração – o que leva a um estranho colapso na distância metafórica, já que agora o humano é comparado ao humano: a dança humana ao coração humano. O poeta vê a si mesmo na natureza;

e depois vê a natureza nele mesmo. Tudo se torna um momento de autorreflexão, o olho interior da solidão que Wordsworth, aqui, desvela como o tema poético e a fonte poética última.

Análises detalhadas de imagens podem se tornar bastante intrincadas. O que é importante aqui é a percepção das linhas gerais de desenvolvimento e de como as comparações podem ser mais complexas do que parecem à primeira vista. Uma vez que se começa a comparar algo a outra coisa, múltiplos termos começam a entrar na equação. Mesmo o símile inicial era mais complexo do que parecia. A comparação do “eu” com a “nuvem” incluía, no fim, não somente o movimento de vaguar, mas também questões de quantidade (um só ou muitos) e a localização em relação à cena vista – a questão que se torna central na conclusão do poema. Ou, ainda, considere-se o lago, que na primeira estrofe parecia meramente descritivo, decorativo e não essencial. Contudo, de estrofe para estrofe o lago ganha cada vez mais força metafórica, primeiro tornando-se uma imagem do reflexo do céu – e, como é muito comum em Wordsworth, uma imagem do reflexo, na mente do poeta, daquilo que ele vê – e então é personificado como ondas que dançam, como as próprias flores. O lago se torna, assim, parte de todo um sistema de comparações que abarca cada vez mais termos à medida que avança. Aqui também vemos como uma palavra que a princípio aparece com um propósito (decorativo) pode reunir ao longo do poema cada vez mais propósitos, cada vez mais significados e não ser uma palavra inútil. (pp. 29-34)

[...] comparações – símiles e metáforas – podem ser pensadas de modo exato e lógico. Frequentemente a comparação contém ou abrange mais de uma característica ou aspecto; X será semelhante a Y de várias maneiras. Num bom poema, essas comparações muitas vezes se juntam umas às outras e reúnem ressonâncias e profundidade. Uma comparação pode também conectar-se com outra à medida que o poema se desdobra. A comparação, portanto, não é estática, mas dinâmica. Ela tem muitas partes e, à medida que se desenvolve, a comparação se modifica e sugere várias relações entre os termos que abarca. Além disso, a comparação não é neutra. Ela se move para convencer, para elevar ou rebaixar, ou para chamar atenção sobre um assunto ou tópico específico.

Em toda comparação, além disso, há elementos não apenas de semelhança, mas também de diferença. Um poema pode calar ou ocultar diferenças, ou pode explorar a diferença – pode jogar com a distância entre os termos comparados. Esse caso de diferença, com suas tensões e manipulações, é particularmente visível em um habilidoso poema de sedução, “The Flea” [“A pulga”], de John Donne (1572-1631).

Mark but this flea, and mark in this,
 How little that which thou deny'st me is;
 It sucked me first, and now sucks thee,
 And in this flea our two bloods mingled be;
 Thou know'st that this cannot be said
 A sin, nor shame, nor loss of maidenhead,
 Yet this enjoys before it woo,
 And pamper'd swells with one blood made of two
 And this, alas, is more than we would do.

Oh stay, three lives in one flea spare,
 Where we almost, nay more than married are.
 This flea is you and I, and this
 Our marriage bed, and marriage temple is;
 Though parents grudge, and you, we're met,
 And cloister'd in these living walls of jet.
 Though use make you apt to kill me,
 Let not to that, self-murder added be,
 And sacrilege, three sins in killing three.

Cruel and sudden, hast thou since
 Purpled thy nail, in blood of innocence?
 Wherein could this flea guilty be,
 Except in that drop which it sucked from thee?
 Yet thou triumph'st, and say'st that thou
 Find'st not thy self, nor me the weaker now;
 'Tis true, then learn how false, fears be:
 Just so much honor, when thou yield'st to me,
 Will waste, as this flea's death took life from thee.

A pulga	A pulga
<p>Nota esta pulga, e nota, através dela, Que o que me negas é uma bagatela; Tendo sugado a mim, e a ti depois, Nela se mescla o sangue de nós dois; Sabes que isso não pode ser chamado Defloração, vergonha, nem pecado; Ela, no entanto, rude e ousada, De sangue duplo se deforma empanturrada, E, perto disso, o que desejo, ai! não é nada.</p> <p>Para! Três vidas poupa este momento, Onde houve quase... oh, mais que um casamento. Somos a pulga, e a nós ela é perfeito Templo de núpcias e de núpcias leito; Contra ti e teus pais, a união se deu Nesse claustro murado em vivo breu. Matando-me pela honradez,</p>	<p>Repara nesta pulga e apreende bem Quão pouco é o que me negas com desdém. Ela sugou-me a mim e a ti depois, Mesclando assim o sangue de nós dois. E é certo que ninguém a isto alude Como pecado ou perda de virtude. Mas ela goza sem ter cortejado E incha de um sangue em dois revigorado: É mais do que teríamos logrado.</p> <p>Poupa três vidas nesta que é capaz De nos fazer casados, quase ou mais. A pulga somos nós e este é o teu Leito de núpcias. Ela nos prendeu, Queiras ou não, e os outros contra nós, Nos muros vivos deste Breu, a sós. E embora possas dar-me fim, não dês:</p>

<p>Praticarás o suicídio a uma só vez, E o sacrilégio, três pecados pelos três.</p> <p>De púrpura manchaste, sem clemência, As unhas com o sangue da inocência? Essa pulga seria tão daninha, Só por te haver sugado uma gotinha? Porém, exultas, porque após tal morte Nenhum de nós se mostra menos forte. Bem, vê como o temor é ruim; Perderás tanto de honra ao vires para mim, Quanto de vida porque a pulga teve fim.</p> <p>(Trad. Paulo Vizioli)⁸</p>	<p>É suicídio e sacrilégio, três Pecados em três mortes de uma vez.</p> <p>Mas tinge de vermelho, indiferente, A tua unha em sangue de inocente. Que falta cometeu a pulga incauta Salvo a mínima gota que te falta? E te alegras e dizes que não sentes Nem a ti nem a mim menos potentes. Então, tua cautela é desmedida. Tanta honra hei de tomar, se concedida, Quanto a morte da pulga à tua vida.</p> <p>(Trad. Augusto de Campos)⁹</p>
---	--

“A pulga” se concentra em uma comparação que é bastante complexa em sua construção. Ela abarca uma dama, um homem e uma pulga. Se essa junção parece estranha, é porque é realmente muito estranha. O poema sublinha a questão da distância entre os termos comparados: quão dessemelhantes são as coisas comparadas. Os termos de uma comparação podem ser mais semelhantes entre si, por exemplo, a dama e uma rosa; ou podem ser mais dessemelhantes entre si, por exemplo, o amor e uma pulga. Quando o poeta compara duas coisas muito semelhantes, que parecem se juntar, a dessemelhança pode pairar sobre a comparação, talvez de maneira subversiva. Mas por vezes o poeta compara duas coisas que são muito diferentes. John Donne é um poeta que gosta de fazer isso. Isso faz parte de seu engenho (*wit*), que sua época prezava acima de tudo. Ele consegue mostrar como até mesmo coisas muito diferentes têm algo em comum: como uma pulga e um leito nupcial ou, pior, um templo nupcial.

Essas comparações aparecem na segunda estrofe do poema: “Somos a pulga, e a nós ela é perfeito / Templo de núpcias e de núpcias leito”. Como pode uma pulga ser como um leito de núpcias? Bem, o poeta nos diz:

Contra ti e teus pais, a união se deu
Nesse claustro murado em vivo breu.

Na primeira estrofe, o poeta havia descrito como a pulga sugou o sangue dele e o da dama: “Nela se mescla o sangue de nós dois”. Agora ele chama essa mescla de leito de núpcias. O corpo da pulga é comparado às paredes de um claustro, monastério ou convento! O sangue sugado, agora dentro do inseto, é como os monges ou as freiras que vivem entre essas paredes.

⁸ John Donne, *o poeta do amor e da morte*. Introd., sel., trad. e notas de Paulo Vizioli. 2ª ed. São Paulo: J.C. Ismael, 1986, pp. 21-23.

⁹ CAMPOS, Augusto de. *O Anticrítico*. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p. 71.

Afirmar essa comparação é negligenciar (para dizer o mínimo) o fato de que a vida no claustro é antes de tudo uma vida casta; que o claustro é um lugar em que a vida íntima é vivida, mas sem atividade sexual. Mas aqui a imagem da pulga é propositalmente sexual. A primeira estrofe havia se voltado para outra habilidosa comparação, entre a picada da pulga e o ato sexual.

Tendo sugado a mim, e a ti depois,
Nela se mescla o sangue de nós dois;
Sabes que isso não pode ser chamado
Defloração, vergonha, nem pecado;

Na picada da pulga, assim como na perda da virgindade, perde-se sangue; e a mistura do sangue é comparada ao ato sexual ele mesmo. Isso é um tanto... extravagante. Depois, estende-se a comparação para o reino dos votos sagrados, tais como o casamento, o que é ainda mais extravagante. Levar a comparação ainda mais longe, fazendo dela uma imagem do voto sagrado de castidade, é forçar o limite da credibilidade – e o poeta sabe muito bem disso.

O escândalo dessa comparação também se deve à dicção. Uma pulga não caberia na mesma frase que “templo” e “claustro”. É um escândalo que Donne cultivava com satisfação. Na última estrofe, ele continua com a linguagem religiosa exagerada, sugerindo que, ao esmagar a pulga, a dama a teria martirizado: “De púrpura manchaste, sem clemência, / As unhas com o sangue da inocência?” E o poeta continua argumentando que a perda da virgindade não é mais significativa nem tem maiores consequências do que a morte de uma pulga: “Tanta honra, quando se renderes a mim, / Desperdiçarás” [em tradução literal]. Isso, podemos dizer, é uma lógica um tanto falaciosa. Mas o poeta não está preocupado com a lógica. Ele está preocupado, antes, com o efeito. Isso pode ser visto melhor, talvez, na mais provocadora das comparações, quando ele compara a ameaça da dama de matar a pulga (na segunda estrofe) não apenas a assassinio e suicídio, mas a “sacrilégio, três pecados em três mortes”. Dama/homem/pulga se tornam nada menos que uma figura da Trindade, e sua rejeição, uma espécie de blasfêmia. (pp. 37-40)

5. Formas poéticas: o soneto

[...]

O soneto [...] tem um padrão formal básico. Catorze versos, com métrica específica, um ritmo específico e marcado por uma ordem específica de rimas. Esses versos podem seguir diferentes padrões de divisão estrófica. Os catorze versos do *soneto inglês* são divididos em três quartetos e dois versos que rimam, o dístico, no fim. O *soneto italiano* se divide em um grupo de oito versos, a oitava, seguido de um grupo de seis versos, o sexteto. A oitava, porém, pode também funcionar na estrutura de quartetos. Seus oito versos podem se dividir em dois grupos de quatro versos, como quartetos. O sexteto, de modo semelhante, pode se dividir em dois grupos de três versos, em dois tercetos. O soneto pode ainda, com bastante flexibilidade, ser dividido em outros agrupamentos de versos. De fato, apesar – ou antes, dentro – dessas formas estabelecidas, o soneto como forma poética é extremamente flexível. Há, decerto, limites para essa flexibilidade. Por exemplo, a regra definidora do soneto é que deve ter catorze versos. Se um poema não tem catorze versos, não é um soneto. Isso é mais ou menos uma definição rígida. Contudo, um poema pode remeter à forma do soneto, jogar com ela, lembrar um soneto, adicionar ou subtrair um verso. Ou seja, a regra estrita dos catorze versos pode servir como ponto de referência para variações cujo significado depende justamente de remeter para a norma fixa. Essa possibilidade de variação é ainda maior nas divisões do soneto em quartetos, oitavas, sextetos ou dísticos. Essas divisões podem variar, até certo ponto, em seus esquemas de rima, mas também no desenvolvimento e na distribuição lógica, sintática e retórica. [...]

No fim, as divisões formais e características do soneto, como rima e sintaxe, são significativos e instigantes, não enquanto regras mecânicas, mas por causa do que fazem e de como funcionam: de que modo as divisões estruturam o material do soneto equilibrando as partes, desenvolvendo seus enunciados, distribuindo seus interesses? O soneto pode ser pensado como uma construção arquitetônica. Suas divisões são como os cômodos que se abrem uns para os outros, todos moldados pelo uso e pela função. Por exemplo, no soneto italiano, a divisão em duas partes frequentemente implica uma “virada” ou *volta*: isto é, uma nova direção que o soneto toma em seus últimos seis versos. Mas essa virada pode ocorrer também no soneto inglês, no dístico conclusivo. Além disso, no soneto italiano, a “virada” também pode ocorrer nos dois versos finais, sugerindo uma estrutura de dístico; por sua vez, no soneto inglês pode haver uma virada na lógica, na ênfase ou na autorreflexão a partir do nono verso, como em um soneto italiano. As duas formas, assim, permanecem em relação dinâmica entre si (embora possam, geralmente, ser identificados formalmente pelo esquema de rimas, independentemente de sua

flexibilidade estrutural). As divisões podem também transbordar de uma para outra, quando uma oração iniciada em um dos quartetos tem seu complemento sintático na estrofe seguinte. Mesmo um soneto inteiro pode transbordar para outros, tornando-se parte de uma sequência de sonetos que permite um tratamento mais extensivo de temas que cada soneto levanta.

Há, por exemplo, a questão do esquema de rimas. Os sonetos certamente têm esses esquemas. As rimas marcam as estruturas básicas do soneto: inglês ou italiano, divisões em quartetos, dísticos. Mas a rima não é simplesmente mecânica. [...] É preciso sublinhar a *função* da rima: como elas servem para agrupar versos ou imagens, as relações que elas desenvolvem entre as palavras no texto. É o que ocorre mesmo dentro dessas formas estabelecidas como o soneto. Os esquemas de rimas do soneto podem variar consideravelmente. Podem ser cruzadas (*abab*), como no soneto inglês. Podem ser enlaçadas, de modo que o primeiro e o quarto versos do quarteto rimam, enquadrando o segundo e o terceiro versos (*abba*), como no soneto italiano. Podem ocorrer apenas dentro de cada quarteto ou podem se encadear de quarteto para quarteto (Edmund Spencer experimentou com formas encadeadas). Os versos do sexteto no soneto italiano podem seguir variados padrões de rima, embora geralmente não haja um dístico final.

Além dessas características estritamente formais, ao soneto também se associam alguns temas ou tópicos característicos, especialmente o amor; além disso, o soneto tem maneiras características de elaborar esses temas que se desenvolveram a partir de formas poéticas anteriores. Nesse sentido, uma forma poética é bastante dinâmica. Cada forma é uma espécie de campo histórico ou sítio arqueológico em que os traços das formas do passado permanecem mas ganham novas feições e funções. No caso do soneto, a origem da forma remonta à poesia amorosa trovadoresca dos séculos XII e XIII. Era uma poesia cortesã escrita em provençal (uma espécie de francês antigo), que depois influenciou poetas italianos do final da Idade Média, especialmente Petrarca e Dante e seu círculo. Era dirigida a uma dama da corte, em admiração ou adoração a ela, e também (ou por isso mesmo) mostrava os efeitos dessa admiração e veneração no poeta.

Assim, é perfeitamente válido perguntar: de que modo o amor se assemelha ao soneto? Ao procurar expressar a experiência do amor (tal como era então concebido) o soneto ganhou certas características. Por exemplo, o amor era entendido como uma doença, com sintomas cuidadosamente descritos, de modo que era possível dizer se alguém tinha ou não a doença, e qual a sua gravidade. Muitos sonetos, portanto, incluíam imagens de doenças. Assim, Dante, em sua *Vita Nuova* (1294) fala de como “O amor me agarra subitamente / Meus espíritos vitais estou

prestes a perder”.¹⁰ Sir Thomas Wyatt, cujas traduções de Petrarca levaram o soneto para a Inglaterra, diz “Não encontro paz” (do soneto XC, de *In Vita*, de Petrarca), “Ardo e congelo como gelo; ... Desejo perecer, e contudo imploro saúde” (1557). Sir Philip Sidney, no soneto 6 de *Astrophel and Stella* (1591), desmascara essas imagens como sendo já habituais nos sonetos:

Some lovers speak, when they their Muses entertain,
Of hopes begot by fear, of wot not what desires,
Of force of heavenly beams infusing hellish pain,
Of living deaths, dear wounds, fair storms, and freezing fires;

Tradução literal:

Alguns amantes falam, quando inspirados pelas Musas, / De esperanças geradas pelo medo, de não se sabe que desejos, / Da força de raios celestiais infundindo dores do inferno, / De morte em vida, queridas feridas, tempestades suaves e fogos enregelantes;

Aqui, já é evidente o uso que o soneto faz do paradoxo; pois o amor era considerado paradoxal. Elevava e rebaixava, era violento e suave, cruel e maravilhoso, fugaz e eterno. Desse modo, o soneto, caracteristicamente, introduziu imagens auto-contraditórias (*oxímoros*) e oposições elaboradamente equilibradas (*antíteses*).

Esse material do soneto alcançou outras experiências. Em um nível, a intensa consideração do amor encorajou a introspecção psicológica. Assim, o soneto se tornou uma das primeiras formas poéticas do autoexame psicológico. Foi um dos primeiros modos literários de identificar e refletir sobre o mundo interior da experiência em todos os seus múltiplos aspectos. Isso incluía a sexualidade, que os poetas não temeram explorar. No entanto, em outro nível, o amor levantava questões não apenas psicológicas, mas também religiosas. Deus, é claro, era o verdadeiro e mais alto objeto de amor na tradição religiosa. Assim, o soneto veio a explorar as relações entre o amor à dama e o amor a Deus. Isso tinha um duplo efeito. Por um lado, elevava a dama, e também o amante, ao considerar o amor terreno como um caminho para alcançar o amor às coisas divinas. Por outro lado, trazia o amor divino ao nível terreno. Isso podia conduzir a um senso de harmonia e continuidade entre as coisas terrenas e as celestiais (uma harmonia que se tornava maior caso a dama amada morresse e passasse a viver no céu). Ou podia estabelecer uma tensão entre elas. Neste ponto cabe lembrar que o soneto é uma forma renascentista, e que nele podemos ver questões que iriam emergir no Renascimento – toda a questão, por exemplo, da devoção religiosa e seu objeto apropriado; da fidelidade ao mundo celestial ou ao mundo terreno; e do equilíbrio adequado entre eles. O amor se tornou o campo de batalha da luta entre essas novas questões e fidelidades; e o soneto, enquanto poema amoroso, expressa essas lutas.

¹⁰ O original em italiano diz: “Ch’Amor m’assala subitanamente / Si che la vita quasi m’abbandona” [“Pois que Amor me assalta tão de repente / que a vida quase me abandona”] (ALIGHIERI, Dante. *Lírica*. Trad. de Jorge Wanderley. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996, pp. 264-5). [NT]

Mas o soneto não é somente endereçado à dama. Também representa o amante, ou seja, o poeta que escreve para sua amada. Aqui, igualmente, as ideias que emergiram no Renascimento se fazem sentir: um novo senso do *status* do indivíduo, influenciado em parte pela redescoberta dos textos clássicos pagãos da Grécia e de Roma, que haviam sido esquecidos ou perdidos durante a Idade Média cristã. Com essa redescoberta, e esse senso do indivíduo, surgiu também um novo senso do estatuto da literatura e da poesia. Enquanto amante, o poeta explora sua vida interior, emocional, psicológica e religiosa. Mas ele também tem um novo senso de si mesmo enquanto poeta, que não só experiencia, mas também reflete sobre esse mundo interior por meio da consciência artística.

O Humanismo, que, em termos amplos, foi uma retomada de valores clássicos na Europa do século XVI, foi, mais especificamente, um programa de formação, especialmente em eloquência. Os humanistas buscavam instruir-se em retórica para encontrar sua verdadeira aplicação no discurso público e na vida política. Mas o rigor e o esplendor do treinamento retórico também deram frutos entre escritores e poetas, cujo elegante engenho (*wit*) foi particularmente cultivado na vida cortesã. O soneto, na Inglaterra, desenvolveu-se e teve seu mais extraordinário florescimento na corte da Rainha Elizabeth. Em grande medida um gênero cortesão, o soneto foi intimamente moldado pelos modos de conduta da Corte – em que a eloquência cumpria um papel definidor – bem como por cenas, termos e estruturas sociais da Corte. As imagens e as formas de dirigir-se ao receptor do soneto, as concepções acerca das relações sociais, a figura da dama e a representação do poeta, que de vários modos lembra um cortesão, tudo isso exprime características da Corte. Por fim, com a redescoberta dos clássicos, a literatura ela mesma se tornou emblema daquilo que sobrevivia do passado, um monumento a culturas passadas e escritores do passado, na medida em que continuam a viver e a inspirar realizações culturais. Ou seja, a própria literatura se tornou um lugar de imortalidade. Ao escrever, o poeta podia alcançar a vida eterna, desafiar o tempo. Isso se tornou um comprometimento característico e central do soneto.

Há outros precedentes históricos que moldaram o soneto. Enquanto forma curta, o soneto tomou algumas características do epigrama – um dito espirituoso (*witty*) e agudo –, o que se pode perceber nas conclusões espirituosas (*witty*) do dístico. Mas o epigrama não era necessariamente um gênero admirado. Podia celebrar eventos e homens públicos, mas também podia criticar e satirizar, podia atuar como um insulto breve e mordaz. O soneto também pode descer da suave névoa do amor adorador para transmitir um golpe agudo e crítico – pode misturar o “doce” com o “amargo”, termos que entram diretamente na dicção e nas imagens do próprio soneto.

Os principais pontos a serem destacados deste esboço histórico são: (1) que o soneto enquanto forma poética envolve muito mais do que os traços formais básicos tais como extensão, esquema de rimas e divisões estróficas – ou antes, que esses traços formais desempenham, no soneto, funções específicas, as quais são seu propósito e razão de ser; e (2) que há outros aspectos do soneto além de seus traços formais: o uso do paradoxo; a profundidade psicológica; o equilíbrio entre exigências mundanas e celestiais; o engenho (*wit*); e finalmente, a maneira como seus principais interesses – o amor, a devoção, a glória ou a fama – encontram expressão por meio da construção e das progressões formais específicas, bem como dos papéis duais do escritor enquanto amante e poeta.

Para observar como a leitura de um soneto ganha forma dentro das exigências, da história e das intenções de uma forma poética, voltemo-nos para um exemplo: “My love is like to ice” [“Minha amada é como o gelo”], de Edmund Spencer (1552?-1599).

My Love is like to ice, and I to fire:
 How comes it then that this her cold so great
 Is not dissolved through my so hot desire,
 But harder grows the more I her entreat?
 Or how comes it that my exceeding heat
 Is not allayed by her heart-frozen cold,
 But that I burn much more in boiling sweat,
 And feel my flames augmented manifold?
 What more miraculous thing may be told,
 That fire, which all things melts, should harden ice,
 And ice, which is congeal'd with senseless cold,
 Should kindle fire by wonderful device?
 Such is the power of love in gentle mind,
 That it can alter all the course of kind.

Tradução literal:

Minha Amada é como o gelo, e eu, como o fogo: / Como então é que seu frio tão intenso / Não se dissolve em meu desejo ardente, / E mais endurece quanto mais suplico? / Ou como é que meu calor desmedido / Não se alivia em seu frio de gelar o coração, / Mas ardo ainda mais em suor fervente, / E sinto as chamas crescerem multiplicadas? / Que coisa mais miraculosa se pode dizer, / Que o fogo, que tudo derrete, endurece o gelo, / E o gelo, congelado em insensível frio, / Acende o fogo por maravilhoso artifício? / Tal é o poder do amor em mente gentil, / Que pode alterar todo o curso da natureza.

É gelo a minha amada, e eu sou a chama.
 Como é que o rijo a ferro de seu gelo
 Não se degela ao fogo que me inflama,
 Mas o enrijece mais o meu desvelo?
 E meu fervor, como é que arrefecê-lo
 Não consegue o rigor de seu recato,
 Mas o transforma o influxo de seu zelo
 Em facho ainda mais farto e mais intato?

Que milagre se viu mais desmarcado
 Que enregelar-se com o fervor o frio,
 E o gelo, no apogeu de seu estado,
 Atear o ardor por inaudito ardil?
 Na alma gentil o amor tem tal poder,
 Que tudo enfim consegue subverter.

(Trad. de Eugênio Gardinalli Filho)¹¹

Este é obviamente um soneto dedicado ao amor. A primeira coisa a notar é como ele é construído em torno de paradoxos: gelo/fogo, calor/frio, derreter/congelar. Esses paradoxos também expressam a noção de amor como doença. São condições físicas, febre e calafrio alternados. Nesse aspecto, Spencer não inventou o esquema de imagens do poema, mas usou uma convenção [...] que já estava bem estabelecida, não apenas em manuais de amor, mas também em sonetos anteriores, especialmente de Petrarca. Ou seja, aqui a originalidade das imagens quase não desempenha papel significativo no efeito do poema. Todos já sabiam que o amor era como uma doença, levando o amante a arder e congelar-se. Mas a maneira como o poeta elabora essas imagens gastas é de grande efeito: a maneira como ele as desenvolve, tanto psicológica quanto retoricamente, dentro de um padrão linguístico de oposições cuidadosamente equilibradas.

Psicologicamente, o poema tem considerável profundidade e fornece uma aguda análise da condição interior do amante. De fato, ele vai longe na apresentação da experiência imediata da sensação interior. Ele mostra o próprio processo do amor tal como sentido por dentro. Para esse estado psicológico, o soneto apresenta um *símile* estendido, ou, na verdade, um duplo *símile*, introduzido no primeiro verso com a palavra “como”. A dama adorada, ele diz, é “como o gelo”; o amante, por sua vez, é como “fogo”. O soneto desenvolve cada semelhança através dos três quartetos e do dístico. Ou seja, os quartetos aqui não se segmentam em diferentes sistemas de imagens. Em vez disso, eles *progridem* desenvolvendo um *símile* central. Essa continuidade básica do soneto pode ser percebida ainda no esquema de rimas, que é de rimas cruzadas mas contínuas. Spencer, em sua própria adaptação da forma do soneto, usa as mesmas duas¹² rimas ao longo do soneto (até o dístico). Spencer faz isso com frequência. Ele é um grande mestre da musicalidade poética, um escritor verdadeiramente melodioso, com um excelente ouvido para a rima – o que não é um feito fácil em inglês, que é basicamente uma língua pobre de rimas.

Mas, apesar dessa continuidade fundamental ao longo do soneto, cada quarteto marca um estágio específico. No primeiro quarteto, o foco está na dama: no “frio tão intenso” que resiste a todo “desejo ardente” do poeta. A antítese básica entre gelo e fogo, aqui, é ressaltada pela

¹¹ *Cadernos de Literatura em Tradução*, n. 2, 1998, p. 19.

¹² A rigor, o esquema de rimas é *abab bcbc cdcd ee*. [NT]

imagem do gelo que se recusa a derreter – recusa permitir à antítese relaxar, por assim dizer. Ao invés disso, a oposição se intensifica. O gelo não só não se dissolve com o calor, mas se torna mais rígido. Com relação ao símile, a dama permanece fria como gelo, enquanto o fogo é associado tanto ao desejo quanto à súplica – tanto ao desejo do poeta pela dama, quanto ao desejo de persuadi-la a responder a seu desejo.

No primeiro quarteto, o gelo, representando a dama, se intensifica, enrijecendo-se em vez de derreter diante do fogo. No segundo quarteto, o foco se desvia da dama para o amante e para a figura do fogo que o representa. Paralelismos na frase e na sintaxe ajudam a definir cada quarteto e também a unificá-los em uma estrutura definida. Antes, o poeta perguntava: “Como então é que esse frio tão intenso”; agora, ele repete “Como é que” (a repetição sintática se torna um princípio estrutural), mas desta vez em relação a seu “calor desmedido”. O quarteto como um todo joga com essa inversão. Antes, o gelo da dama não derretia diante do fogo. Agora, o fogo do poeta não é resfriado pelo gelo. Novamente, as oposições se intensificam em vez de se reconciliarem. Cada termo só se torna mais obstinado e implacável em face do outro. Esse quarteto ainda acrescenta uma dimensão física. O frio e o calor adquirem localização corporal. O frio dela é de congelar o coração. O calor dele é suor fervente. Percebe-se aqui uma mudança no nível de dicção. “Suor fervente” é muito menos polido do que a dicção elevada do restante do soneto. O fato de o poeta estar descrevendo não só uma condição psicológica, mas também um estado físico nos atinge como um golpe. Isso estava implícito nas imagens de calor/frio desde o começo, mas as implicações sexuais do fogo são aqui quase cruamente concretizadas. No final do primeiro quarteto, em que o fogo se torna uma dupla figura do desejo pela dama e do desejo de persuadi-la, também as chamadas se intensificam multiplicadas. Antes, ele desejava a dama e desejava persuadi-la; agora, ele deseja tanto na mente quanto no corpo.

O terceiro quarteto é mais reflexivo, voltando-se para as condições e o desenvolvimento das forças nos dois primeiros (essa é, frequentemente, a função do sexteto no soneto italiano, quase como se Spencer estivesse invocando a forma do soneto italiano mesmo que, a rigor, não a esteja seguindo aqui). O poeta reitera o que descobriu até esse ponto: a estranha transformação na natureza do fogo e do gelo, que se intensificam em vez de modificarem um ao outro. Novamente, ele nos diz que o fogo endurece o gelo e que o gelo acende o fogo. Duas coisas podem ser notadas aqui. A primeira diz respeito à estrutura geral do soneto. O soneto, como foi dito, se torna uma nova arena para a exploração psicológica. Um modo pelo qual essa nova exploração se moldou foi por meio do equilíbrio entre as divisões do soneto, em que as seções iniciais fornecem uma descrição da condição do poeta, enquanto as seções finais oferecem uma interpretação da condição que foi descrita. As seções finais, seja como sexteto, dístico, ou como quarteto e dístico,

refletem sobre o material que já foi apresentado. Assim, o soneto pode registrar a experiência e ao mesmo tempo analisá-la, mesmo quando, em suas imagens, Spencer representa o território psicológico de seu mundo interior.

O segundo ponto se refere ao papel que a retórica pode cumprir no soneto. Embora o terceiro quarteto pareça apenas retomar e repetir o que foi dito antes, sua ênfase e avaliação se alteraram. Isso é feito principalmente por meio dos adjetivos do quarteto, que começam a enfatizar o poder do fogo e a associá-lo ao maravilhoso. O comportamento do fogo é chamado de “coisa miraculosa”; e, embora o milagre aqui seja “endurecer o gelo”, também somos lembrados de que o fogo “tudo derrete”. O gelo, por outro lado, é descrito negativamente: como “congelado” e “frio insensível”. E a conclusão do quarteto na verdade subordina o frio ao fogo. Se o frio é “maravilhoso” aqui, é porque ele atua para produzir mais fogo. A imagem final do quarteto é de inflamação acentuada, dando ao fogo a última palavra.

O que ocorreu, então, sem que tenha havido qualquer alteração no padrão de imagens do soneto, foi uma alteração na retórica. O equilíbrio entre gelo e fogo se modificou, dando ao fogo maior poder. E isso faz sentido. O poema, afinal, é todo endereçado à dama, e tem um propósito particular, visto no primeiro quarteto: persuadi-la. Este poema é também uma espécie de poema de sedução; Spencer enfatiza o poder do desejo do fogo, bem como a possibilidade de súbita mudança no curso da natureza. Embora o gelo tenha permanecido firme até agora, isso não significa que não possa derreter no futuro. É esse ponto implícito que o dístico capta: “Tal é o poder do amor em mente gentil, / Que pode alterar todo o curso da natureza.” As coisas podem mudar, diz o amante para a dama. Milagres podem ocorrer, modificando o “curso da natureza” (*course of kind*), o que também pode sugerir que o curso deveria ser alterado para o da bondade (*kindness*). Além disso, o amante agora não é fogo ardente, mas é “gentil”. O poema, por fim, combina três atividades: descrição, análise e persuasão retórica. A dama-gelo é convidada, por meio de sutis alterações nas imagens e na dicção, a tornar-se gentil, a derreter, diante da súplica do amante. (pp. 53-61)

Adendo

O **soneto italiano** ou petrarquiano segue o esquema de rimas *abba abba cde cde* ou *abba abba cdc dcd*. O **soneto inglês** ou shakespeariano segue o esquema de rimas *abab cdcd efef gg*. Além desses padrões tradicionais, podem ocorrer diversas variações no esquema de rimas do soneto.

Originalmente, o soneto era composto de uma oitava e um sexteto; a oitava podia se segmentar em dois quartetos, e o sexteto, em dois tercetos. Quanto à métrica, os versos eram decassílabos (hendecassílabos na contagem italiana).

É geralmente aceito que o mais antigo praticante da forma do soneto é o italiano Giacomo da Lentini (ca.1210- ca.1260), que se valia mais comumente do esquema de rimas *abab abab cde cde*. Coube a Guittone d'Arezzo (1230-1294) a invenção do padrão *abba abba* para a oitava, que viria a se tornar paradigmático, tendo sido usado por Dante (1265-1321) e Petrarca (1304-1374). A popularidade e a influência do *Canzoniere* [Cancioneiro] de Petrarca foram imensas, espalhando-se da Itália para toda a Europa; junto com os temas petrarquianos, a forma do soneto se disseminou por outros países.

O Marquês de Santillana (1398-1458) introduziu o soneto na Espanha, onde a forma floresceu com Garcilaso de la Vega (1503-1536) e Lope de Vega (1562-1635). Sá de Miranda (1485-1558) levou a forma do soneto a Portugal, onde foi praticado por Camões (1524-1580). Na França, o soneto foi introduzido por Clément de Marot (1496-1544); Joachim du Bellay (1522-1560) foi o primeiro escritor não-italiano a escrever um ciclo de sonetos; e François de Malherbe (1555-1628) estabeleceu o verso alexandrino como padrão no soneto francês. Na Inglaterra, Thomas Wyatt (1503-1542) introduziu o soneto a partir do modelo italiano, mas mostrando preferência pelo dístico final (mantendo-se o padrão italiano da oitava). O Conde de Surrey (1517-1547) foi quem estabeleceu o esquema *abab cdcd efef gg*, que se tornaria o modelo do soneto inglês, praticado por Shakespeare (1564-1616). Edmund Spenser (1552-1599) inventou o esquema de rimas *abab bcbc cdcd ee*, que constitui um meio termo entre o modelo italiano e o padrão inglês.

Fonte principal: *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Ed. Alex Preminger & T.V.F. Brogan. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1993.

Francesco Petrarca (1304-1374)*Canzoniere, CXXXIV*

Pace non trovo, e non ho da far guerra;
 e temo, e spero; e ardo e sono un ghiaccio;
 e volo sopra 'l cielo, e giaccio in terra;
 e nulla stringo, e tutto il mondo abbraccio.
 Tal m'è in pregion, che non m'apre nè serra,
 nè per suo mi riten nè scioglie il laccio;
 e non m'ancide Amore, e non mi sferra,
 nè mi vuol vivo, nè mi trae d'impaccio.
 Veggio senza occhi, e non ho lingua e grido;
 e bramo di perir, e chieggo aita;
 ed ho in odio me stesso, e amo altrui.
 Pascomi di dolor, piangendo rido;
 egualmente mi spiace morte e vita:
 in questo stato son, donna, per voi.

PETRARCA, Francesco. *Canzoneiro*. Trad. de José Clemente Pozenato. Cotia: Ateliê; Campinas: Ed. Unicamp, 2014, pp. 240-1.

Não tenho paz nem posso fazer guerra;
 e temo e espero, e ardo e ao gelo passo;
 e voo para o céu e jazo em terra;
 e nada aperto, e todo o mundo abraço.
 Esta prisão não abre nem me cerra,
 nem em si me retém nem solta o laço;
 e não me mata Amor, nem me desferra,
 nem me quer vivo, nem me arrasta o passo.
 Vejo sem olhos e sem língua grito;
 clamo por perecer e ajuda imploro;
 a outrem amo e me odeio a mim.
 Sustendo-me de dor, chorando rio;
 a morte e a vida por igual deploro.
 A este estado por ti, Senhora, vim.

(Trad. José Clemente Pozenato)

Thomas Wyatt (1503-1542)DESCRIPTION OF THE CONTRARIOUS PASSIONS IN
A LOVER

I find no peace, and all my war is done;
 I fear and hope, I burn, and freeze like ice;
 I fly aloft, yet can I not arise;
 And nought I have, and all the world I seize on,
 That locks nor loseth, holdeth me in prison,
 And holds me not, yet can I scape no wise:
 Nor lets me live, nor die, at my devise,
 And yet of death it giveth me occasion.
 Without eye I see; without tongue I plain:
 I wish to perish, yet I ask for health;
 I love another, and thus I hate myself;
 I feed me in sorrow, and laugh in all my pain.
 Lo, thus displeaseth me both death and life,
 And my delight is causer of this strife.

Fonte: YEOWELL, James (ed.). *The Poetical Works of Sir Thomas Wyatt*. London: George Bell and Sons, 1904, pp. 9-10. <<http://www.luminarium.org/renlit/ifindno.htm>>

Luís de Camões (1524-1580)

Tanto de meu estado me acho incerto,
 que, em vivo ardor, tremendo estou de frio;
 sem causa, juntamente choro e rio;
 o mundo todo abarco e nada aperto.
 É tudo quanto sinto, um desconcerto;
 da alma um fogo me sai, da vista um rio;
 agora espero, agora desconfio,
 agora desvario, agora acerto.
 Estando em terra, chego ao Céu voando;
 num' hora acho mil anos, e é de jeito
 que em mil anos não posso achar um' hora.
 Se me pergunta alguém por que assi ando,
 respondo que não sei; porém suspeito
 que só porque vos vi, minha Senhora.

Louise Labé (1524-1566)

Sonnet VIII

Je vis, je meurs; je me brûle et me noie;
 J'ai chaud extrême en endurent froidure:
 La vie m'est et trop molle et trop dure.
 J'ai grands ennuis entremêlés de joie.
 Tout à un coup je ris et je larmoie,
 Et en plaisir maint grief tourment j'endure;
 Mon bien s'en va, et à jamais il dure;
 Tout en un coup je sèche et je verdoie.
 Ainsi Amour inconstamment me mène;
 Et, quand je pense avoir plus de douleur,
 Sans y penser je me trouve hors de peine.
 Puis, quand je crois ma joie être certaine,
 Et être au haut de mon désiré heur,
 Il me remet en mon premier malheur.

Vivo e morro, e me afogo em chama ardente;
 Sinto calor extremo e extremo frio:
 Meu caminho ora é claro, ora é sombrio,
 E em meio a grande pena estou contente.
 Choro e me rio simultaneamente
 E na alegria meu tormento expio;
 Duradouro é meu bem, mesmo arredoio,
 Sou planta seca e ramo florescente.
 Assim me leva Amor, sempre inconstante,
 Pois quanto mais me doem minhas dores
 Sem que perceba encontro alívio adiante.
 Se do prazer, porém, gozo os favores
 E se aproxima o desejado instante,
 Amor me atira às penas anteriores.

Três mulheres apaixonadas: poemas de Gaspara Stampa, Louise Labé, Elizabeth Barret Browning. Trad., sel., e apresentação de Sérgio Duarte. São Paulo: Companhia das Letras, 1999, pp. 68-69.

(Trad. de Sérgio Duarte)

Gregório de Matos (1636-1696)

“Aos Afetos e lágrimas derramadas na ausência da dama a quem queria bem”

Ardor em firme coração nascido;
 Pranto por belos olhos derramado;
 Incêndio em mares de água disfarçado;
 Rio de neve em fogo convertido:

Tu, que em um peito abrasas escondido;
 Tu, que em um rosto corres desatado;
 Quando fogo, em cristais aprisionado;
 Quando cristal, em chamas derretido.

Se és fogo, como passas brandamente,
 Se és neve, como queimas com porfia?
 Mas ai, que andou Amor em ti prudente!

Pois para temperar a tirania,
 Como quis que aqui fosse a neve ardente,
 Permitiu parecesse a chama fria.

Poesia Barroca: antologia. Introd., sel. e notas de Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1967, p. 41.

6. Convenções poéticas

A poesia, em seu próprio nome (*poiein*: fazer), sugere criatividade e originalidade. Contudo, a poesia é fortemente convencional. De fato, cada elemento poético discutido até aqui pode ser considerado em termos de convenções poéticas. Níveis de dicção, sintaxe poética, o próprio soneto e, como veremos, as formas poéticas em geral são definidos por convenções estabelecidas. Mesmo o símile e a metáfora, junto com outras figuras de linguagem, são convenções que reconhecemos e, na verdade, esperamos da poesia.

O que é uma convenção? Em sentido geral, a convenção na poesia, assim como em outros âmbitos, é uma forma costumeira, um modo aceito e, portanto, esperado de se fazer algo. [...]

Há, porém, um sentido mais específico e restrito de convenção – aquilo que se chama *topos*. *Topos* em grego significa lugar. No uso literário, significa um lugar no texto que é, por assim dizer, revisitado; um lugar que é familiar por causa das (muitas) ocasiões no passado em que já apareceu na literatura e na poesia. É portanto reconhecível, marcado como uma convenção específica e estabelecida dentro de um contexto amplo. Contudo, não é um clichê. Um clichê repete algo (de maneira enfadonha), sempre do mesmo jeito. Um *topos* se repete de maneiras diferentes. É sempre usado de maneira original. [...] O *topos* também pode servir de base para a paródia, quando o poeta inverte ou satiriza uma convenção que ficou desgastada e se tornou um clichê. Um exemplo famoso de paródia desse tipo é o soneto 130 de Shakespeare, “My mistress’ eyes are nothing like the sun”, em que o poeta sistematicamente revira e contesta os louvores convencionais à dama que se exauriram depois de Petrarca e seus imitadores. [...]

[...]

[...] [Um *topos*] pode envolver não apenas uma imagem específica, mas também uma estrutura de composição ou um tópico mais amplo. Um *topos* desse tipo é a atitude em relação à vida chamada *carpe diem*, ou “colha o dia”. Tem uma longa história na poesia latina, como a designação *carpe diem* sugere; uma história que escritores de língua inglesa aprenderam e à qual fizeram referência. [...]

[...] *carpe diem* é uma maneira de dizer: Apressa-te! O tempo está se esgotando! Agarra tua chance, colhe tua oportunidade enquanto podes, especialmente tua oportunidade de amar, antes que tuas forças te abandonem e teu corpo em declínio deixe de ser um objeto de desejo. [...]

[...] [Este poema é] provavelmente a maior expressão em inglês do *carpe diem*, “To his coy mistress” [“À sua amada esquiva”], de Andrew Marvell (1621-1678):

Had we but world enough and time,
 This coyness, lady, were no crime.
 We would sit down, and think which way
 To walk, and pass our long love's day.
 Thou by the Indian Ganges' side
 Shouldst rubies find; I by the tide
 Of Humber would complain. I would
 Love you ten years before the flood,
 And you should, if you please, refuse
 Till the conversion of the Jews.
 My vegetable love should grow
 Vaster than empires and more slow;
 An hundred years should go to praise
 Thine eyes, and on thy forehead gaze;
 Two hundred to adore each breast,
 But thirty thousand to the rest;
 An age at least to every part,
 And the last age should show your heart.
 For, lady, you deserve this state,
 Nor would I love at lower rate.

But at my back I always hear
 Time's wingèd chariot hurrying near;
 And yonder all before us lie
 Deserts of vast eternity.
 Thy beauty shall no more be found;
 Nor, in thy marble vault, shall sound
 My echoing song; then worms shall try
 That long-preserved virginity,
 And your quaint honour turn to dust,
 And into ashes all my lust;
 The grave's a fine and private place,
 But none, I think, do there embrace.

Now therefore, while the youthful hue
 Sits on thy skin like morning dew,
 And while thy willing soul transpires
 At every pore with instant fires,
 Now let us sport us while we may,
 And now, like amorous birds of prey,
 Rather at once our time devour
 Than languish in his slow-chapped power.
 Let us roll all our strength and all
 Our sweetness up into one ball,
 And tear our pleasures with rough strife
 Thorough the iron gates of life:
 Thus, though we cannot make our sun
 Stand still, yet we will make him run.

Para a sua amada hesitante

Se dispuséssemos das terras e do tempo
 teu recato, senhora, não seria crime.
 Sentados pensaríamos em rota e sítio
 onde passar, amando, o nosso longo dia.
 Rubis na Índia encontrarias junto ao Ganges;
 junto às águas do Humber eu me queixaria.
 Dez anos antes do Dilúvio eu te amaria,
 e poderias, se quisesses, recusar-me
 até que enfim se convertessem os judeus;
 meu amor vegetal se desenvolveria
 mais devagar e mais extenso que os impérios;
 cem anos: tanto eu gastaria a te louvar
 os olhos e a admirar a frente; levaria
 duzentos anos a adorar cada um dos seios teus,
 trinta milênios o restante; a cada parte
 dedicaria pelo menos uma idade:
 na última teu coração se trairia.
 Senhora, bem mereces tanta elevação,
 nem quererá amar-te por mais baixo preço.

Porém a minhas costas eu escuto sempre
 correr alado o carro célere do Tempo,
 e além, à nossa frente, estendem-se os desertos
 da imensa eternidade. Tua formosura
 já não será encontrada, nem em teu marmóreo
 jazigo ressoará o eco de meu canto;
 os vermes provarão a tua virgindade
 há tanto preservada; ao pó reverterá
 essa afetada honra e às cinzas meu desejo.
 Sim, é lugar discreto e cômodo o sepulcro,
 mas, penso eu, ninguém nele se abraça.

Agora, pois, enquanto a cor da juventude
 pousa em tua pele como o orvalho da manhã,
 e por todos os poros tua alma desejosa
 se põe a transpirar com ardores inadiáveis,
 agora, enquanto isto é possível, divirtamo-nos;
 como aves de rapina apaixonadas
 melhor é devorarmos já o nosso tempo
 do que languir em suas presas vagarosas.
 Façamos uma bola só de nossa força
 e de nossa ternura, e com renhida luta
 nossos prazeres arranquemos pelas portas
 de ferro da existência; muito embora nós
 não tenhamos poder para deter o Sol,
 pelo menos assim faremos que ele corra.

(Trad. de Péricles Eugênio da Silva Ramos)¹³

À sua amiga esquiva

Sobrassem mundo e tempo, não seria
 tanta esquivez, senhora, uma heresia.
 Sentar-nos-íamos pensando, a cada
 longo dia de amor, uma jornada.
 Enquanto junto ao Ganges encontrasses
 rubis, eu molharia minhas faces
 chorando ao Humber. Fosse minha parte
 dez anos antes do Dilúvio amar-te,
 seria a tua opor desinteresse
 até que o povo hebreu se convertesse.
 Meu amor vegetal, mais devagar
 que impérios, cresceria sem parar.
 Dedicaria cem anos, perante
 teus olhos, a louvar o teu semblante;
 a te adorar os seios, pelo menos
 o dobro; ao resto, mais trinta milênios;
 e, a tudo em ti, mil eras, de maneira
 a abrir teu coração na derradeira.
 Porque, senhora, vales tal quantia
 e, para amar-te, eu não regatearia.

Mas ouço atrás de mim, correndo insanos
 num carro alado, os dias, meses, anos.
 E, frente a nós, se estende sem mais nada
 a vasta eternidade desolada.
 Tua beleza há de perder-se ao léu;
 tampouco, em teu marmóreo mausoléu,
 hão de ecoar meus versos quando, inermes,
 entregues o hímen obstinado ao verme,
 que em pó transformará tua honra vã
 e em cinzas todo o ardor do meu afã.
 O túmulo é discreto e acolhedor
 mas lá ninguém que eu saiba faz amor.

Agora, então, que em tua pele pousa,
 feito orvalho na folha, a cor viçosa,
 e em cada poro de tua alma aflora
 um fogo urgente — amemos sem demora:
 mais vale devorarmos, com o brio
 das aves de rapina em pleno cio,
 o tempo de uma vez do que, em poder
 das lentas presas dele, enlanguescer.
 Unindo numa esfera dois extremos
 — nossa ternura e força — arrebateemos
 prazeres com porfia desabrida
 através dos portões férreos da vida.
 Não há como parar o sol, mas nós
 podemos — sim — torná-lo mais veloz.

(Trad. Nelson Ascher)¹⁴

¹³ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poetas de Inglaterra*. Trad. e notas em colaboração com Paulo Vizioli. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1970, pp. 79-81.

¹⁴ ASCHER, Nelson. *Poesia alheia*. Rio de Janeiro: Imago, 1998, pp. 79-81.

Reconhecemos o texto, de imediato, como um poema de *carpe diem*, pelo título, que ecoa o verso “Then be not coy” [“Não sejas esquivada”], de Robert Herrick, [...] e pelos versos da estrofe final: “Agora, pois, enquanto a cor da juventude / pousa em tua pele como o orvalho da manhã, ... agora, enquanto isto é possível, divirtamo-nos”. Todo o poema segue uma estrutura retórica de argumentação e persuasão: *Se, porém, pois*. Nesse nível, é um esforço habilidoso para alcançar seu intento, que é a sedução da amada esquivada. Vemos que o *carpe diem* é uma forma de poema de sedução, juntando dois impulsos ou padrões na poesia.

A argumentação do poema se divide em três estrofes. A primeira segue as formas de uma louvação elaborada, uma convenção cortesã, e conclui jogando com o tradicional catálogo de louvor às belezas da dama [...]. A primeira estrofe funciona de maneira semelhante à *concessão* retórica: reconhece o outro lado do argumento, o de que seria razoável, para a dama, desejar manter seu recato e adiar sua resposta à súplica do poeta. Mas o poeta faz tal concessão apenas para melhor derrotá-la.

A segunda estrofe procura realizar isso. Aqui o poeta-amante apresenta o contra-argumento, o cerne de sua persuasão. “Se dispuséssemos das terras e do tempo”, ele havia concedido na abertura, apresentando em suas imagens vastas extensões de tempo e espaço: a longínqua Índia, o Dilúvio no começo e a conversão dos judeus no fim dos tempos; os ritmos temporais da vegetação e dos impérios; então termina com uma escala temporal ainda maior para adorar as partes do corpo da dama. “Porém”, ele nos lembra na segunda estrofe, “a minhas costas eu escuto sempre / correr alado o carro célere do Tempo”. Ele gostaria de gastar todo o tempo do mundo para cortejar a dama, mas ele não tem esse tempo – nem ela tampouco, ele se apressa em dizê-lo. “E além, à nossa frente, estendem-se os desertos / da imensa eternidade”. Esses desertos se estendem e circundam a dama, o próprio poeta e todos os mortais. Ele, contudo, focaliza na maior parte a amada.

Tua formosura
já não será encontrada, nem em teu marmóreo
jazigo ressoará o eco de meu canto;
os vermes provarão a tua virgindade
há tanto preservada; ao pó reverterá
essa afetada honra e às cinzas meu desejo.

Às vastidões desertas da eternidade ele opõe os espaços cada vez menores do corpo e do túmulo, finalmente reduzindo tudo a um punhado de pó e cinzas.

As constrictões do espaço contrastam fortemente com as grandes varreduras de tempo introduzidas na primeira estrofe, atuando, em última instância, para reduzi-las no mesmo gesto. Todo tempo e espaço, no fim, se reduz apenas à cova, a pó e cinzas. A estrofe final continua esses processos de restrição, para efetivar o intento retórico principal do poema: a sedução. “Agora,

pois” leva o argumento a sua conclusão lógica: como se o que se segue fosse uma óbvia dedução lógica feita a partir dos fatos claros e auto-evidentes já apontados. À luz do que veio antes, a “cor da juventude” da dama está em contraste com o pó e as cinzas da estrofe anterior. E contudo permanece qualificada e mesmo definida pelo pó sem cor. O “enquanto” de “enquanto tua alma desejosa se põe a transpirar”¹⁵ foi posicionado como um intervalo de tempo muitíssimo encolhido. A cor viçosa não é mais que um breve momento, o “fogo urgente” só arde por um instante. Há muito pouco tempo para fazer algo. Portanto, “enquanto isto é possível, divirtamo-nos”. Já que só temos este momento, vamos agir agora, já. A constrição do tempo em um “agora” imediato corresponde e reafirma a constrição do espaço em “uma esfera”, a união sexual que carrega, à luz das amplitudes geográficas da primeira estrofe, um sentido de que o mundo todo está contido ali agora, isto é, reduzido a esta esfera (uma breve invocação do *topos* do micro e do macrocosmo).

A partir daqui o poema segue para sua rápida e aparentemente irresistível conclusão: “muito embora nós não tenhamos poder para deter o Sol, / pelo menos assim faremos que ele corra”. O dístico conclusivo alude ao Josué da Bíblia, que fez o sol parar sobre Gibeão. Mas o poeta-amante faz a alusão funcionar pela dessemelhança. Ele quer lembrar a dama, mais uma vez, de que o sol não vai parar para ela. No máximo, ela poderia tentar acompanhar o movimento implacável do sol – ou, mas precisamente, e usando mais uma vez a convenção do microcosmo da esfera, ela pode fazer o sol tentar acompanhá-la. Ou seja, ela não pode realmente dominar o sol, que continuará se movendo; mas ela pode desafiar o sol e correr contra ele.

Até aqui, consideramos apenas o uso da convenção do *carpe diem* em nossa leitura do poema. Esboçamos de que modo ele segue o *topos* e preenche seus padrões. [...] O poema, contudo, contém outros elementos além do *topos* do *carpe diem*, o da pressa de amar. E aponta para outras direções além da lição sobre a apressada ação de colher o momento. Como podemos localizar esses outros impulsos? Um traço importante do poema que pode ajudar-nos a fazê-lo é a dicção. [...]

Como vimos, a primeira estrofe usa uma linguagem de expansão do tempo e do espaço, que a segunda estrofe contesta com dimensões temporais e espaciais cada vez mais estreitas, até a cova. A primeira estrofe termina com um catálogo do corpo da dama, um *topos* ou convenção em louvor à beleza da dama. Aqui, contudo, a linguagem de louvor é levada a tal extremo que chega a beirar o satírico (“duzentos anos a adorar cada um dos seios teus”). Esse foco sobre o corpo é ecoado, mas de maneira quase invertida, na segunda estrofe: “os vermes provarão a tua virgindade / há tanto preservada; ao pó reverterá / essa afetada honra e às cinzas meu desejo”. É

¹⁵ O “enquanto” (*while*) foi suprimido nas duas traduções apresentadas. [NT]

uma linguagem muito forte e viva. Seu efeito não é excitar o leitor. Em vez disso, leva o leitor a confrontar e contemplar, com horror e temor, a decadência da carne na morte. Essa linguagem grotesca e seu efeito sóbrio não foram inventados por Andrew Marvell. Também são parte de uma tradição e uma convenção. Essa convenção se chama *memento mori*, a lembrança da morte, na arte que medita sobre o morrer (*Ars Moriendi*). Na pintura é frequentemente introduzida pela imagem da caveira, a cabeça da morte, o esqueleto descarnado, com seu esgar e sorriso hediondo. Frequentemente essa caveira é representada como imagem vista no espelho pelo sujeito vivo de um retrato que contempla seu próprio reflexo. A caveira também pode estar sobre a mesa, para a edificação de todos os que a contemplam. Pretende ensinar uma lição muito específica: a de que a mortalidade é a verdade última da condição humana. Todos nós morreremos, e nossos corpos apodrecerão na cova. Mas isso não pretende levar ao desespero, pelo contrário. Por meio dessa lição devemos compreender que a vida da carne não é nossa vida real; que a vida da carne é transitória e passará grotescamente; que nossa verdadeira vida é a do espírito, além da carne; a do comprometimento com Deus e a religião, que levará, não à mortalidade e ao fim no túmulo, mas à vida eterna, à imortalidade, no paraíso.

No conjunto, essa referência vívida à carne que apodrece e ao corpo comido pelos vermes não é um argumento muito bom para seduzir. Se a dama pensar no decaimento do corpo e na eternidade da alma, ela provavelmente não se jogaria na cama de um jeito pecaminoso e carnal. O poema, então, na verdade apresenta dois argumentos: um a favor da sedução e outro contra a sedução. A lógica da retórica nos adverte a agir apressadamente e colher o prazer antes que seja tarde. Mas as imagens e a dicção do texto nos lembram que tal ação precipitada tem consequências muito amplas, na verdade eternas, e o corpo não é mais que uma pequena e condenada arena no plano eterno. Essa dupla mensagem é sustentada ao longo da terceira estrofe. A lógica dos versos conclusivos (“Agora, pois”, “assim”¹⁶) argumenta a favor da sedução. Mas e quanto à dicção e às imagens? “como aves de rapina apaixonadas”, por exemplo. Comparar os amantes em seu ato amoroso a aves de rapina (por exemplo, abutres), pensando bem, não é um símile atraente. Ou “arrebateemos / prazeres com porfia desabrida / através dos portões férreos da vida”. Arrebatamos, porfia desabrida, portões férreos: são todas palavras violentas, ásperas, assustadoras. Não fazem com que o ato de prazer pareça mesmo prazeroso, mas, ao contrário, fazem-no parecer agressivo e desesperado. Mesmo o dístico conclusivo parece, desse ângulo, bastante diferente. Não mais parece oferecer um modo de dominar o sol (que mesmo na primeira leitura mostrava ser uma lógica um tanto capciosa, já que a conclusão afirma que dominar o sol é impossível). Em vez disso, parece um desafio fútil a um poder que não se pode vencer.

¹⁶ O “assim” (*thus*) do penúltimo verso foi suprimido em ambas as traduções. [NT]

O poema apresenta, assim, não um, mas dois *topoi*: o explícito *carpe diem* e uma subversiva lembrança da morte, inscrita no texto junto com o chamado para a sedução. Mas isso não torna o poema incoerente. Ambos os *topoi* são chamados urgentes, chamados para refletir sobre a vida e avaliar o que, nessa curta extensão de tempo e espaço, se pode realizar; o que, nesse breve período, realmente tem valor; aquilo por que se deve lutar. A tensão dilacerante entre as possibilidades da vida e suas limitações encontram-se aqui como uma colisão entre representações tradicionais, *topoi* que têm, através da História, dado voz a cada impulso e seu poder. (pp. 69-79)

7. Mais formas poéticas

[...] Vimos a questão das convenções poéticas, observando como podem ser unidades bastante pequenas, tais como uma imagem a que se retorna repetidamente na história da literatura (a rosa, por exemplo); ou como as convenções podem envolver estruturas maiores, e até temas inteiros, como o amor e as maneiras de lidar com ele. Agora veremos que, de certo modo, formas poéticas são uma espécie de convenção, e têm uma história que é evocada toda vez que um poeta utiliza a forma. O que é primordial em cada caso é de que modo a forma do poema é significativa e funcional – qual o papel que a forma desempenha na maneira como o poeta molda o material do poema.

O soneto é uma forma poética muito especificamente definida. Mas há uma ampla variedade de formas poéticas, com uma ampla gama de especificações formais. Há formas que são bastante genéricas, como a estrofe de quatro versos [a quadra] com rimas cruzadas nos quatro versos (*abab*) ou, por vezes, somente no segundo e quarto versos (*xaya*). Há o *verso branco*, que é o verso sem rimas em pentâmetros iâmbicos, o padrão métrico básico da poesia inglesa, de dez sílabas com cinco acentos marcados. Milton escreveu em versos brancos, que podem ser organizados em longos parágrafos poéticos. [...] E há poemas que criam suas próprias formas, ou seja, eles estabelecem um padrão na primeira estrofe e depois o repetem ao longo de todas as estrofes seguintes. Aqui, um verso pode ser longo e o seguinte curto, com diferentes extensões e diferentes esquemas de rima. O poema “The Flea”, de Donne, é escrito assim. E também “I wandered lonely as a cloud”, de Wordsworth.

Há outras formas poéticas que são mais formais, mais definidas, contendo versos que se repetem como refrões, organizados de maneiras muito particulares. Essas formas, na maior parte, surgiram a partir da antiga tradição lírica em francês antigo e italiano – a história lírica da qual o soneto também emergiu. Essas formas incluem a *sextina*, um poema de seis estrofes de seis versos cada, seguidos de um envio de três versos, com palavras que se repetem ao longo do poema, mas sem rimas. Outra forma é a *vilanela*, um poema em tercetos cujos primeiro e terceiro versos se repetem depois nos últimos versos de uma série de (geralmente cinco) estrofes, e por fim retomados em um quarteto final. Há formas cuja organização é rigidamente definida, mas que podem tratar qualquer material. Há também poemas que tratam de tópicos particulares mas não têm exigências formais específicas. Essas incluem a *alba* ou *aubade*, uma canção do alvorecer, geralmente expressões do pesar do amante ao partir [...]. Há também *elegias*, *odes* e *pastorais*. E há a inovação do verso livre no século XX: um tipo de verso que apresenta pouca padronização fixa, embora, como T. S. Eliot observou em “Reflexões sobre o verso livre”, nenhum bom verso

seja inteiramente livre. Pelo contrário, o verso livre muitas vezes trabalha a partir de, ou contra, formas estabelecidas anteriores, as quais pairam em segundo plano.

O importante aqui não é memorizar os diferentes tipos de formas poéticas, mas perceber como uma forma poética funciona e o que ela faz. Para isso, gostaria de começar com uma forma poética relativamente específica, que tinha um propósito relativamente específico nas mãos dos poetas que a usaram. A poeta é Emily Dickinson, e a forma poética é o hino. Diferentemente da maior parte das formas poéticas, o hino permaneceu extremamente popular em um público amplo. Hinos são cantados em igrejas, e as pessoas os apreciam como parte de suas vidas religiosas. O hino tem traços estilísticos particulares, em conformidade com seu propósito, que é louvar a Deus, como parte de uma prece. A forma é relativamente simples, regular e acessível, pois o hino é geralmente escrito de modo que possa ser lido ou cantado em uníssono por toda uma congregação. É uma forma dividida em estrofes, geralmente com quatro versos por estrofe. Mas os versos não têm as dez sílabas do verso inglês tradicional. Em vez disso, os hinos são geralmente escritos em combinações de versos com seis ou oito sílabas (às vezes quatro), em que pelo menos o segundo e o quarto versos, e frequentemente todos os quatro versos da estrofe, rimam alternadamente. Emily Dickinson escreveu quase toda sua poesia com base nessa forma do hino – mas quase sempre para propósitos diferentes dos do hino. A poesia de Dickinson, de maneira mais ou menos consistente, questiona ou luta com as afirmações da religião dela. Ela repetidamente questiona Deus, tanto em Sua sabedoria quanto em Sua bondade (embora geralmente ela reconheça o Seu poder). O que queremos observar é de que modo ela usa a forma poética para seus próprios propósitos. Por exemplo, há um poema breve sobre a prece:

Prayer is the little implement
Through which Men reach
Where Presence — is denied them —
They fling their Speech

By means of it — in God's ear —
If then He hear —
This sums the Apparatus
Comprised in prayer —

A prece é o minúsculo petrecho
Com que o homem alcança
Onde sua presença é proibida.
Sua palavra arremessa,

Por esse meio, aos ouvidos de Deus;
Se por Ele é ouvida –
Isto então totaliza a aparelhagem
Compreendida na prece.

(Trad. Aíla de Oliveira Gomes)¹⁷

¹⁷ DICKINSON, Emily. *Uma centena de poemas*. Trad., introd. e notas de Aíla de Oliveira Gomes. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985, p. 77.

Este poema trabalha com seis e quatro sílabas, e não com seis e oito; é uma espécie de forma truncada do hino. Mas tampouco é muito hínico em outros aspectos. Ele começa como se fosse apresentar uma definição de prece. Mas, como é muito característico de Dickinson, o que o poema passa a fazer é complicar e finalmente desemaranhar a definição que o poema parecia, a princípio, prometer. O que exatamente a primeira estrofe propõe? “A prece é o minúsculo petrecho / Com que o homem alcança / Onde sua presença”. À primeira vista, certas palavras no poema parecem dizer que a prece é o meio para alcançar a Presença divina. Mas chegar a essa declaração positiva exige que se ignorem outras palavras que tornam menos clara essa definição direta. Primeiro, há as palavras “minúsculo” e “petrecho”. Prece como “petrecho” parece um tanto mecânico; enquanto “minúsculo” soa como um rebaixamento. Contudo, essas hesitações não são decisivas. A prece pode ser, afinal, algo pequenino, o que só torna mais maravilhosa sua capacidade de alcançar Deus.

Mas “minúsculo” não é a única qualificação na primeira estrofe. No poema, a prece de fato alcança a Presença, mas “Onde sua Presença – é proibida [negada]”. Essa proibição pode não ser absoluta. O fato de estarmos na terra, mas não (ainda) com Deus no outro mundo, de certo modo é a própria razão para orar. A prece nos permite vencer a grande distância que separa a terra do Céu e, apesar da distância, dirigirmo-nos a Deus. A segunda estrofe começa de maneira mais encorajadora: “Por esse meio, aos ouvidos de Deus”. Aqui sentimos um momento de segurança. Mas o poema acrescenta: “Se por Ele é ouvida”. A prece não necessariamente alcança os ouvidos de Deus; seu sucesso em alcançar a presença divina é posto em dúvida. Agora, todas as hesitações que havíamos descartado retornam com força. A prece é “minúscula” no sentido de ser fraca, fraca demais para penetrar “onde a Presença” pode ser “proibida”. Não é um “meio” de alcançar os “ouvidos de Deus”, e não há garantias de que ele a escutará. Essas dúvidas são reforçadas na conclusão do poema: “Isto então totaliza a aparelhagem / Compreendida na prece”. O “total” [a “soma”] aqui permanece incompleto, interrompido. “Aparelhagem” reforça as implicações mecânicas e triviais de “petrecho”. Embora aparentemente resuma a definição anterior, a conclusão do poema encena seu fracasso em definir o que é uma prece ou de afirmar o poder da prece.

O que podemos então concluir do uso que Dickinson faz da forma do hino? Por um lado, o poema é como um hino; por outro, claramente fracassa em fazer o que os hinos deveriam fazer: afirmar nossa capacidade, no hino e na prece, de alcançar Deus. Podemos falar desse fracasso de várias maneiras. Com relação à forma hínica, o poema pode ser considerado irônico. Ele usa a forma do hino para um propósito que debilita seu propósito comum. Essa subversão do propósito hínico se expressa em alguns traços formais do poema. Diferentemente do hino, mas muito típica

da poesia de Dickinson, a sintaxe aqui é interrompida, obscura, complexa. Os versos também são abruptos e entrecortados, provocando suspensões que são preenchidas com complementos desencorajadores. Se um hino é destinado à clareza e acessibilidade, a escrita de Dickinson quase intencionalmente procura bloquear a compreensão. E, no entanto, o uso que Dickinson faz da forma do hino não é apenas irônico. Ela está genuinamente preocupada com a questão de alcançar Deus – profundamente preocupada. Ela está profundamente perturbada com sua incapacidade de alcançar o Deus dela por meio da linguagem. O poema pode ser considerado um hino de desilusão. Ela usa a forma hínica não apenas para satirizá-la, mas por causa do desejo genuíno e também do genuíno desespero de não realizar seu propósito de comunicar-se com Deus.

Aqui temos um exemplo da maneira como um poeta pode fazer uso de uma forma poética particular e sua tradição. O uso do hino por Dickinson se encontra entre o tratamento irônico e o genuíno apelo à verdadeira função do hino. Contudo, a subversão do que se espera de um hino só é possível e só é eficaz por meio do próprio uso da forma hínica.

A forma hínica foi fundamentalmente moldada pelo público para o qual era escrita e para os propósitos específicos (religiosos) a que serve. O mesmo pode ser dito das formas poéticas em geral: muitos traços formais do poema – incluindo sintaxe e dicção, repetições e musicalidade, extensão e complexidade – são fundamentalmente moldados pelo público a que se dirigem e pelos propósitos a que servem. Essa íntima relação entre forma e público pode ser vista em outra forma popular de poesia, a canção infantil. Traços formais definem e ligam o poema e seu público. Pode-se observar de que modo essa negociação com o público pode ser usada e redirecionada nas *Canções de Inocência e de Experiência*, de William Blake. Blake usa conscientemente as tradições das canções de ninar e da poesia infantil em um poema como “A poison tree” [“Uma árvore venenosa”]:

I was angry with my friend:
I told my wrath, my wrath did end.
I was angry with my foe:
I told it not, my wrath did grow.

And I water'd it in fears,
Night and morning with my tears;
And I sunned it with smiles,
And with soft deceitful wiles.

And it grew both day and night,
Till it bore an apple bright;
And my foe beheld it shine,
And he knew that it was mine,

And into my garden stole
 When the night had veil'd the pole:
 In the morning glad I see
 My foe outstretch'd beneath the tree.

Tradução literal:

Tive raiva de meu amigo: / Falei-lhe da ira, e ela passou. / Tive raiva de meu inimigo: / Não lhe falei, e a ira cresceu. // E reguei-a cheio de temores, / Noite e dia com minhas lágrimas; / E a iluminei com meus sorrisos, / E com sutis, enganosos ardis. // E ela foi crescendo dia e noite, / Até que deu maçã brilhante; / E meu inimigo a viu reluzir, / Ele sabia que a maçã era minha. // E invadiu meu jardim para roubá-la / Quando a noite cobriu os polos: / De manhã, satisfeito, eu vi / Meu inimigo estendido sob a árvore.

Uma árvore venenosa	Árvore venenosa
Um amigo meu me magoou: Ao contar-lhe, a ira passou. Magoei-me com um inimigo meu: Nada lhe disse, e ela cresceu.	De um amigo tive raiva: externei-a, ela cessou. Do inimigo tive raiva: não falei, ela aumentou.
E a reguei com covardia E com lágrimas, noite e dia; Com risos banhei-a, contente, Suave e arditosamente.	Temeroso eu a reguei com meu pranto o dia todo: insolei-a com sorrisos e também com muito engodo.
E ela crescia a cada instante Até parir maçã brilhante Que lustrosa, o inimigo queria, Sabendo que a mim pertencia.	Ela cresceu até dar uma fruta luzidia: o inimigo a viu brilhar, era minha, ele sabia.
Furtivo, invadiu meu pomar Ao cair da noite estelar: De manhã, rio do inimigo, Que sob a árvore fez jazigo.	A noite velara o céu, meu jardim, ei-lo violado. De manhã, alegre eu vi o inimigo ali estirado.
(Trad. Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho) ¹⁸	(Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos) ¹⁹

O que inscreve esse poema tão claramente na tradição da canção infantil? Primeiro, a sua aparente simplicidade. A dicção é muito simples. Todas as palavras do poema poderiam ser facilmente compreendidas por uma criança. A sintaxe também é muito simples. Cada frase é curta e ocupa, em cada caso, um único verso, sem *enjambement* e sem orações complexas e extensas. Não há frases intercaladas para qualificar as orações. Em vez disso, as frases são amarradas, uma após a outra, em uma sequência narrativa direta. Uma coisa acontece, depois

¹⁸ BLAKE, William. *Canções da Inocência e Canções da Experiência*. Trad., textos introdutórios e comentários de Gilberto Sorbini e Weimar de Carvalho. São Paulo: Disal, 2005, p. 124.

¹⁹ RAMOS, Péricles Eugênio da Silva. *Poetas de Inglaterra*. Trad. e notas em colaboração com Paulo Vizioli. São Paulo: Comissão Estadual de Literatura, 1970, p. 129.

acontece outra. As ações se ligam por meio da mais simples conjunção “e”, que afirma a adição (*parataxe*) e não a mais complexa qualificação ou subordinação (*hipotaxe*). Do mesmo modo, há um ritmo estável, quase monótono. A métrica é muito regular, sem inversões ou complicados jogos de acentos. E o esquema de rimas é a mais simples rima emparelhada, na mais tradicional estrofe de quatro versos [a quadra], típica da poesia infantil (embora não só dela).

Toda essa simplicidade formal dá ao poema uma espécie de impulso, como se cada coisa que acontece nele fosse óbvia e necessária. Cada fato apenas se segue a outro, como se fosse o único curso possível de eventos. Todas as ações que o poema conta são também aparentemente simples e nem um pouco complicadas. Além disso, com toda a simplicidade e aparente necessidade da sequência de ações, o poema é sobre a duplicidade – sobre ações ocultas e as armadilhas que elas armam. A árvore cheia de ira cresce nutrindo-se de uma raiva oculta e não declarada. Ela é iluminada por “sorrisos / e com sutis, enganosos ardis”. O poema envolve ainda um cálculo agudo: o de que o inimigo iria querer roubar a maçã enganadoramente brilhante, a qual realizaria assim seu propósito mortal por meio da manipulação da própria tendência maligna do inimigo.

A superfície aparentemente simples do poema, assim, delineia uma progressão que inclui ocultamento, cálculo e intento maligno. O poema fortalece as tensões entre esses dois impulsos combinando outra convenção com os elementos formais de uma canção infantil. A forma poética faz lembrar a poesia infantil, mas as imagens no poema também são convencionais, introduzindo um *topos* específico. Essa não é a primeira árvore de ira, não é a primeira maçã roubada por inclinação para o mal, não é o primeiro jardim cujas fronteiras foram ultrapassadas, levando a um resultado mortal. O poema inevitavelmente remete à árvore bíblica no Jardim do Éden. Combinado à canção infantil, esse *topos* mostra-se especialmente poderoso. Pois aqui a forma poética ela mesma é submetida a uma combinação complexa de inocência e mal, de fronteira e invasão. A inocente canção, ela mesma uma espécie de jardim, revela não ser tão inocente assim. Seu ritmo monótono e aparentemente natural, e o irresistível curso de eventos, se tornam uma maneira de ocultar, um modo de duplicidade. E a narração aparentemente direta, por meio da *parataxe*, mostra não ser uma sequência clara e necessária. É antes um truque hipnótico para que essa sequência pareça necessária e natural, embora a ação do poema na verdade acompanhe um percurso de escolhas conscientes e malignas.

Essa complexidade oculta, por fim, vem a afetar e infectar não somente o “inimigo” no poema, mas também o “eu” que fala. O “eu” fica cada vez mais sem credibilidade. Depois de toda a narração casual sobre a árvore que ele planta e rega, no fim ficamos horrorizados com sua perfídia, seu proposital enredamento do inimigo e seu prazer final com a destruição que ele

tramou cuidadosa e despreocupadamente. Sentimos no fim que essa árvore venenosa, essa árvore do mal, é um produto do próprio “eu”. É uma imagem do “eu”, da qual, no entanto, o “eu” não está plenamente consciente. Pois o “eu” apresenta sua narrativa de maneira direta, como se uma ação simplesmente decorresse de outra, e com aparente satisfação com o resultado mortal que ele alcançou com tal duplicidade. Ele nos coloca em uma posição comprometedora. A voz em primeira pessoa do poema convida o leitor a identificar-se com a voz que fala, quase como um pressuposto gramatical. A segurança com que esse “eu” fala e sua apresentação confiante dos eventos como sendo justificados e inevitáveis, fortalece ainda mais nossa identificação com ele: não somos também como crianças em nossa inocência e corretos em nossas ações? Mas a conclusão do poema subitamente nos deixa também responsáveis ou pelo menos implicados no enredo venenoso do enunciador, pois acompanhamos o “eu” que fala, passo a passo.

A própria forma poética é colocada em uma posição ambígua por essa conclusão venenosa. Nessa complexificação da canção infantil, Blake simplesmente usou e abusou dela, traindo sua verdadeira função como máscara para seus próprios propósitos? É ele um poeta que está em posição semelhante à do “eu” do poema, com o poema ele mesmo como uma árvore venenosa? A resposta a essa questão depende de se perceber o que uma canção infantil realmente envolve. Por um lado, Blake parece tornar a canção infantil mais sombria e mais terrível do que seria apropriado para a inocência das crianças. Contudo, ao examinar o mal que pode se ocultar sob superfícies banais, que pode se esconder nas próprias alegações de inocência, Blake está em conformidade com o que se passa em muitas histórias infantis e contos de fadas. Essa revelação de motivações obscuras em um mundo perigoso e violento é, na verdade, muito típica de contos de fadas e certamente explica, pelo menos em parte, a força desses contos. O poema é também uma lição, uma lição sobre o engano, sobre o poder destrutivo não só do enganado, mas do próprio enganador. Ao expor os impulsos destrutivos em vez de ocultá-los, como faz esse “eu” que oculta sua raiva, o poema traz à luz da palavra e da imagem aqueles impulsos que, de outro modo, podem nos carcomer como um veneno.

Há, por fim, uma espécie de separação entre Blake e o “eu” do poema, apesar da gramática em primeira pessoa. O “eu” reprime seu sentimento e produz o engano, mas o poeta insta por reconhecimento e expressão. Esse elemento didático no poema é muito típico das intenções da literatura infantil. O poema afinal oferece uma lição, que trata da difícil questão do lugar do falante, que mostra ser diferente do lugar do poeta; e do lugar do leitor, que foi envolvido e mesmo desautorizado pela progressão do poema. Enquanto lição, o interesse último do poema estará no leitor, para quem a lição se dirige. Nós também somos confrontados com a potencial divisão dentro de nós mesmos. Somos levados a perguntar: somos como o poeta ou como o “eu”

que fala? O que é que escondemos de nós mesmos, para a destruição de nós mesmos e de outros? Somos realmente como crianças inocentes ou devemos atingir esse estado como um empreendimento difícil e como nossa mais importante realização na vida adulta?

O uso que Blake faz do poema infantil leva os traços formais a participarem intensamente no significado e na experiência do poema. Ele mostra como as formas poéticas, longe de consistirem meramente em regras estáticas e procedimentos fixos, são extremamente dinâmicos. Atuam como um espaço de interação entre o autor e/ou enunciador, e o público leitor. A lírica tende a ser fortemente identificada com a voz que fala. A lírica ela mesma parece quase definida pela expressão, por parte do poeta, de seus sentimentos ou pensamentos íntimos, e portanto como um meio quase constituído pela autoconsciência. Contudo, os traços formais da poesia são fundamentalmente determinados pela relação com o público. O poema é sempre dirigido a alguém (mesmo que esse alguém venha a ser o próprio poeta, em um tipo de poesia meditativa). A forma poética ela mesma pode ser profundamente moldada pelo público a que se dirige. [...]

(pp. 81-88)

Adendo

Exemplo de sextina:

Elizabeth Bishop (1911-1979)

Sextina

Cai a chuva de setembro sobre a casa.
 À luz de fim de tarde, a velha avó
 está à mesa da cozinha com a menina,
 ambas sentadas ao pé do fogão,
 lendo as piadas que vêm no almanaque,
 rindo e falando para ocultar as lágrimas.

A avó imagina que as suas lágrimas
 outonais e a chuva a cair na casa
 foram ambas previstas pelo almanaque,
 mas reveladas apenas para a avó.
 Canta a chaleira de ferro no fogão.
 A avó corta o pão e diz à menina:

É hora do chá; porém a menina
 assiste à dança das pequenas lágrimas
 duras da chaleira que caem no fogão,
 tal como a chuva há de dançar sobre a casa.
 Arrumando a conzinha, a velha avó
 pendura no barbante o almanaque

sábio. Como um pássaro, o almanaque
 paira entreaberto acima da menina,
 paira sobre a xícara da velha avó,
 cheia de escuras, de pesadas lágrimas.
 Ela arrepiá-se, e diz que aquela casa
 está fria, e põe mais lenha no fogão.

Tinha de ser, sentencia o fogão.
Eu sei o que sei, afirma o almanaque.
 Surge, tosca e rígida, uma casa
 no papel em que desenha a menina,
 e um homem com botões em forma de lágrimas.
 Ela mostra, orgulhosa, o desenho à avó.

Mas em segredo, enquanto a velha avó
 está arrumando, ocupada, o fogão,
 as luazinhas caem como lágrimas
 das páginas abertas do almanaque
 exatamente no canteiro que a menina
 teve o cuidado de pôr em frente à casa.

Tempo de plantar lágrimas, diz o almanaque.
 Enquanto a avó cantarola para o fogão,
 a menina faz outra inescrutável casa.

(BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Sel., trad. e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 281.)

Exemplo de vilanela:

Elizabeth Bishop (1911-1979)

Uma arte

A arte de perder não é nenhum mistério;
tantas coisas contêm em si o acidente
de perdê-las, que perder não é nada sério.

Perca um pouquinho a cada dia. Aceite, austero,
a chave perdida, a hora gasta bestamente.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Depois perca mais rápido, com mais critério:
lugares, nomes, a escala subsequente
da viagem não feita. Nada disso é sério.

Perdi o relógio de mamãe. Ah! E nem quero
lembrar a perda de três casas excelentes.
A arte de perder não é nenhum mistério.

Perdi duas cidades lindas. E um império
que era meu, dois rios, e mais um continente.
Tenho saudade deles. Mas não é nada sério.

— Mesmo perder você (a voz, o ar etéreo,
que eu amo) não muda nada. Pois é evidente
que a arte de perder não chega a ser mistério
por mais que pareça (*Escreve!*) muito sério.

(BISHOP, Elizabeth. *Poemas escolhidos*. Sel., trad. e textos introdutórios de Paulo Henriques Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p. 363.)

Exemplo de alba:

Giraut de Bornelh (ca. 1138-1215)

– Reis glorios, verais lums e clartatz,
Deus poderos, Senher, si a vos platz,
Al meu companh siatz fizels aiuda;
Qu’eu no lo vi, pos la nochs fo venguda,
Et ades sera l’alba!

Bel companho, si dormetz o velhatz,
No dormatz plus, suau vos ressidatz;
Qu’en orien vei l’estela creguda
C’ amena.l jorn, qu’eu l’ai be conoguda,
Et ades sera l’alba!

Rei glorioso, verdadeira luz e claridade; / Deus
poderoso, Senhor, se vos apraz, / sede fiel ajuda ao
meu companheiro, / pois não o vejo desde que a
noite chegou, / e “logo será cedo”!

Bom companheiro, se dormis ou velais, / não
deveis dormir mais, despertai-vos suavemente, /
pois no Oriente vejo crescer a estrela / que anuncia
o dia – a qual conheço bem, / “e logo será cedo”!

<p>Bel companho, en chantan vos apel; No dormatz plus, qu'eu auch cantar l'auzel Que vai queren lo jorn per lo boschatge Et ai paor que.l gilos vos assatge Et ades sera l'alba!</p>	<p>Bom companheiro, cantando vos chamo; / não deveis dormir mais, pois ouço cantar o pássaro / que vai pela floresta à procura do dia / e tenho medo que o ciumento (marido) vos surpreenda, / “e logo será cedo”!</p>
<p>Bel companho, issetz al fenestrel E regardatz las estelas del cel! Conoisseretz si.us sui fizels messatge; Si non o faitz, vostres n'er lo damnatge Et ades sera l'alba!</p>	<p>Bom companheiro, saí à janela / e mirai as estrelas do céu! / E sabereis se vos sou ou não fiel mensageiro; / se não o fizerdes, o prejuízo é vosso, / “e logo será cedo”!</p>
<p>Bel companho, pos me parti de vos, Eu no.m dormi ni.m moc de genolhos, Ans preiei Deu, lo filh Santa Maria, Que.us me rendes per leial companhia, Et ades sera l'alba!</p>	<p>Bom companheiro, desde que me separei de vós, / não tenho dormido nem tenho deixado de estar de joelhos, / a rogar por Deus, o filho de Santa Maria, que me devolvesse vossa leal companhia, / “e logo será cedo”!</p>
<p>Bel companho, la foras als peiros Me preiavatz qu'eu no fos dormilhos, Enans velhes tota noch tro al dia. Era no.us platz mos chans ni ma paria Et ades sera l'alba!</p>	<p>Bom companheiro, ali fora na escada / me advertíeis, que eu não fosse dorminhoco, / senão que velasse a noite inteira até o amanhecer. / E agora não vos agradam meus cantos nem minha companhia, / “e logo será cedo”!</p>
<p>Bel dous companh, tan sui en ric sojorn Qu'eu no volgra mais fos l'alba ni jorn, Car la gensor que anc nasques de maire Tenc et abras, per qu'eu non prezi gaire Lo fol gilos ni l'alba.</p>	<p>Doce e bom companheiro, estou numa morada tão rica (num lugar tão paradisíaco), / que eu desejava não houvesse alvorada nem dia, / pois a mais gentil que já nasceu de mãe, / possuo e abraço, e por isso pouco me importam / a madrugada e o louco ciumento.</p> <p>(SPINA, Segismundo. <i>A Lírica Trovadoresca</i>. São Paulo: Edusp, 1996, pp. 173-4.)</p>

Paródia de alba:	
<p>Ezra Pound (1885-1972)</p> <p>Alba</p> <p>When the nightingale to his mate Sings day-long and night late My love and I keep state In bower, In flower, 'Till the watchman on the tower Cry: 'Up! Thou rascal, Rise, I see the white Light And the night Flies.'</p> <p>(from <i>Langue d'Oc</i>)</p>	<p>Alba</p> <p>Enquanto o rouxinol à sua amante Gorjeia a noite inteira e o dia entrante Com meu amor observo arfante Cada flor, Cada odor, Até que o vigilante lá da torre Grite: “Levanta, patife, sus! Vê, já reluz A luz Depressa, corre, Que a noite morre...”</p> <p>(Tradução de Mário Faustino) (POUND, Ezra. <i>Poesia</i>. Org. Augusto de Campos. São Paulo: Hucitec, 1985, p. 102.)</p>

9. Voz poética

Frequentemente se considera, na lírica, que a voz poética é a voz do poeta. Uma voz geral que fala, chamada “eu lírico”, permite ao poeta falar numa linguagem pura, talvez como o próprio espírito da poesia. Essa noção, contudo, só se aplica a um tipo de voz poética. Mesmo nos casos em que o poema parece apresentar o poeta falando de maneira geral, sempre permanece a pessoa individual. Complementarmente, quando o poeta parece falar em sua própria voz, ele ou ela ainda está falando enquanto poeta, em linguagem poética, e não simplesmente de maneira privada ou casual. Na medida em que o público do poeta está implicado no enunciado poético (como o está na própria estrutura das formas poéticas), há sempre um ponto de referência adicional no poema. Além da voz que fala, há também a pessoa para quem se fala, cujas respostas ou expectativas podem ser sentidas como um ponto de vista, ou uma voz implícita, que é mais ou menos reconhecível dentro de um texto. Há poemas em que essa duplicidade de vozes é explícita e central para o discurso. Tais textos embutem no poema a existência de um público, ou alguém a quem se dirige, fazendo com que o poema não seja uma voz lírica pura, mas algo mais parecido com um diálogo – talvez um debate filosófico, talvez uma sedução, talvez outro tipo de persuasão. Mesmo um “eu lírico” que parece falar enquanto voz poética singular, pode, na verdade, expressar ou inscrever uma multiplicidade de vozes, uma série de pontos de vista diferentes ou maneiras diferentes de ver e de falar.

Em outras palavras, a voz poética, mais do que ser uma voz pura, singular e pessoal, pode ser complexa e orquestrada, com uma gama de diferentes representações, diferentes instâncias e pontos de vista, para uma variedade de propósitos. Certamente a voz poética envolve a dicção, que pode ajudar a definir o emissor do poema, seja no papel de autor, seja no de personagens que são introduzidos como outros emissores dentro do texto [...]. A complexidade da voz poética é mais óbvia em poemas que são explicitamente estruturados por meio de um emissor que não é o poeta. Em tais poemas, o emissor é especificamente definido ou apresentado como uma personagem inventada e frequentemente é mostrado como se falasse a um destinatário. [...]

[...]

[...] Falar do leitor ou de um destinatário implícito como uma “voz” implica estender o termo “voz” para um uso mais metafórico ou teórico. Mas “voz” é um termo útil para indicar a maneira como, na lírica (e na ficção em prosa), diferentes pontos de vista e diferentes instâncias, posições, papéis e mesmo referências são elaborados dentro do texto.

[...]

E quanto a poemas aparentemente escritos em uma única voz, enunciados pelo “eu lírico” do poeta? Penso que mesmo nesses casos aparentemente mais diretos, haverá certa multiplicação da voz poética. O poeta quase inevitavelmente tem um público em mente, mesmo que seja o leitor, a quem ele se dirige e cuja resposta ele leva em consideração como participante num diálogo que se pode perceber em maior ou menor grau. E o poeta quase inevitavelmente estará apresentando-se a si mesmo em algum papel, ainda que seja apenas o papel de poeta. Se a voz que fala no texto assume um papel, chama-se *persona*. O termo *persona*, derivado do teatro, significa máscara. Denota uma voz que fala e que é estilizada, moldada ou inclinada de maneiras que a distinguem do autor ou, na poesia, do poeta. O uso do termo é claro quando há uma personagem obviamente inventada que fala no texto [...]. Mas também se pode falar em *persona* quanto o enunciador não é uma personagem explicitamente dramatizada. O poeta pode assumir a voz ou *persona* de uma criança, como Blake em “A poison tree”. O poeta pode assumir a voz ou *persona* de alguém que reza, como Emily Dickinson em “Prayer is a little implement”. O poeta pode falar como um sedutor, como em muitos poemas da tradição. A tradição do soneto como um todo é fundada em, ou apresenta uma série de, *personae* poéticas: amante, cortesão e mesmo o poeta meditando sobre a fama e a imortalidade.

[...]

A noção de voz poética pode ser usada de maneiras ainda mais amplas. Ao longo de um texto, o poeta pode ter como referência uma série de materiais: um conjunto de convenções, um interesse temático, uma situação política, uma discussão teológica ou filosófica, uma concepção estética. Essa questão específica conecta a obra com o que se poderia chamar uma conversa que ocorre ao seu redor; e sua introdução no texto pode ser descrita como uma voz adicional, com que o poeta se debate, seja para defendê-la ou para contestá-la. [...] Os sonetos de Shakespeare tendem a abordar conscientemente as convenções do soneto, que ele ironiza ou usa de maneira original, complexificando e redefinindo sua própria voz enquanto voz que fala. O soneto 130 é um exemplo famoso:

My mistress' eyes are nothing like the sun;
 Coral is far more red than her lips' red;
 If snow be white, why then her breasts are dun;
 If hairs be wires, black wires grow on her head.
 I have seen roses damask'd, red and white,
 But no such roses see I in her cheeks;
 And in some perfumes is there more delight
 Than in the breath that from my mistress reeks.
 I love to hear her speak, yet well I know
 That music hath a far more pleasing sound:
 I grant I never saw a goddess go;

desvios de Shakespeare em relação ao soneto tradicional o fato de que, em lugar da dama elevada, ele se dirige, em seus sonetos, a um jovem e depois a uma dama escura, nenhum dos quais foi identificado com certeza. Essa mudança não significa apenas que o receptor do soneto mudou, mas com ele e através dele também mudaram muitas das energias que fazem do soneto uma forma poética, incluindo o emissor do soneto. A presença implícita da dama escura a introduz como uma espécie de nova voz no poema como o soneto sugere: “Adoro ouvi-la falar”. Mas a própria *persona* e a voz do poeta também se alteram. Ele mobiliza, intencionalmente, os atos de louvor do enunciador do soneto tradicional. E assume o papel de um amante diferente, dirigindo-se a sua dama não em súplica hiperbólica, mas em termos que são mais humanos, embora, como o dístico final sugere, não menos poderosos.

Falar das convenções do soneto como uma espécie de “voz” que o soneto toma como referência e à qual responde, é usar a noção de voz poética em sentido bastante amplo e figurado. Tal como a noção de vozes múltiplas na ficção em prosa, as relações do poema com a tradição literária ou com questões políticas, filosóficas e religiosas podem ser pensadas como uma conversa entre vozes diferentes. Mas mesmo no uso mais estrito do termo, a voz poética pode assumir diferentes papéis no poema e pode apresentar uma variedade de equilíbrios e misturas. Por um lado, mesmo o “eu” mais aparentemente pessoal, em que o poeta parece falar em sua própria voz, realiza, no ato da auto-representação, a encenação de um papel; e nessa medida o poema nunca apresenta uma voz simplesmente inconsciente de si mesma. Por outro lado, mesmo quando uma *persona* é construída enquanto figura dramatizada por meio da qual o poema fala, a “máscara” sempre retém alguma referência ao poeta. As fronteiras entre o eu lírico e as outras vozes representadas são, portanto, muito variadas e flexíveis.

A importância da voz poética no texto também pode variar; isto é, a voz poética pode ser um aspecto central ou pode ser um aspecto secundário do texto. No caso de Percy Bysshe Shelley (1792-1822), a voz poética se torna particularmente central, colocando o poeta em primeiro plano, de modo que todo o texto se torna uma espécie de figura dele, estabelecendo poderes especiais para o poeta e lhe conferindo fontes de autoridade quase sobrenaturais. [...]

[...]

Oracular, profética e urgente: em Shelley a voz poética adquire dimensões e poderes mitológicos, ao mesmo tempo em que sustenta um engajamento político e histórico. A paixão política da voz de Shelley soa clara e aguda nessas estrofes do poema “The Masque of Anarchy” [“A máscara da Anarquia”]:

II
I met Murder on the way—
He had a mask like Castlereagh—

Very smooth he looked, yet grim;
 Seven blood-hounds followed him:
 III
 All were fat; and well they might
 Be in admirable plight,
 For one by one, and two by two,
 He tossed them human hearts to chew
 Which from his wide cloak he drew.

Tradução literal:

Encontrei Assassinato no caminho – / Usava uma máscara de Castlereagh – / Parecia muito suave, contudo era sombrio; / Sete cães ferozes o acompanhavam: // Todos eram grandes; e bem pareciam / Estar em condição admirável, / Pois um a um, dois a dois, / Ele lhes lançava, para devorarem, corações humanos / Que ele tirava de sua capa larga.

Essa é uma das mais ferozes vozes poéticas que já houve. Aqui, Shelley dá feição arquetípica para sua investida política, com a máscara e os sete cães ferozes.

A voz poética enquanto impulso mitológico e força histórica se torna tema e estrutura na poderosa “Ode to the West Wind” [“Ode ao Vento Oeste”], de Shelley. Ao longo do poema, um forte padrão de apóstrofes e personificações apaga a fronteira entre a voz humana e as forças da natureza, as quais se mostram profundamente implicadas nas forças da história. Os versos de abertura do poema, “Ó selvagem Vento Oeste, teu hálito do ser outonal”, desencadeia a força da apóstrofe para dar forma humana ao destinatário, uma força personificada que é reforçada pelas imagens do “hálito” e do “ser”. Mas essas imagens reverberam de volta na figura do poeta que fala e que o “Vento Oeste” ele mesmo espelha por meio de uma rica invocação da tradição bíblica (por via de Milton) em que o vento é a voz divina da profecia (*ruach elohim*) [o espírito divino]. Esse gesto circular em que o poeta invoca o vento que representa o poeta, chega à realização plena na seção final do poema:

Make me thy lyre, even as the forest is:
 What if my leaves are falling like its own!
 The tumult of thy mighty harmonies

Will take from both a deep, autumnal tone,
 Sweet though in sadness. Be thou, Spirit fierce,
 My spirit! Be thou me, impetuous one!

Drive my dead thoughts over the universe
 Like withered leaves to quicken a new birth!
 And, by the incantation of this verse,

Scatter, as from an unextinguished hearth
 Ashes and sparks, my words among mankind!
 Be through my lips to unawakened earth

The trumpet of a prophecy! O, Wind,
If Winter comes, can Spring be far behind?

*

Tua lira é a floresta, e que eu também o seja;
Se como as dela as minhas folhas caem, que importa!
O tumulto de tuas fortes harmonias

Tirá de nós dois profundo som de outono,
Doce mas triste. Faze-te, bravo espírito,
O meu espírito! Ó impetuoso, sê eu próprio!

Leva meus pensamentos mortos pelo mundo,
Quais folhas murchas, e haverá um renascimento!
E, pela força encantatória destes versos,

Espalha a minha voz por entre a humanidade,
Como cinzas e chispas de lareira acesa!
Para a terra que dorme, sê, com estes lábios,

Oh! a trombeta de uma profecia! Vento,
Se chega o inverno, estará longe a primavera?

(Trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos)²²

O poeta, tendo concedido ação ao vento, pede para tornar-se o agente do vento, sua “lira”. Poesia e mundo se tornam imagens um do outro; são, juntos, um “tumulto” de “poderosas harmonias” que se expande na “força encantatória destes versos”. Enquanto “trombeta da profecia”, o vento poético marca um caminho de destruição através da velha natureza, que não é menos uma figura da velha História, em direção a uma nova criação que, para Shelley, é fundamentalmente política. Essa visão revolucionária, contudo, toma forma sobretudo como uma voz poética impetuosa, um “Espírito bravo” a um só tempo invocado e dirigido, conjurado e comandado. O vento emerge como palavra do poeta; a palavra do poeta dirige o vento. A poesia, aqui, se torna quase pura voz, a figura central do texto que conclama a natureza e a História para um renascimento. (pp. 105-118)

²² SHELLEY, P. B. *Ode ao Vento Oeste e outros poemas*. Org. e trad. Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Hedra, 2009, p. 47.

11. Ritmo poético: metro

Com o ritmo poético, chegamos a um tópico que, de certo modo, é a questão central da poesia. [...] A verdadeira importância do ritmo das palavras na poesia só pode ser apreendida se você já tem alguma experiência com poesia. Caso contrário, contar sílabas e acentos pode parecer, no melhor dos casos, uma atividade mecânica, e, no pior, algo sem sentido. Mas para as pessoas já imersas na poesia, os sons das palavras, com seus ritmos e repetições, são talvez a experiência poética fundamental. [...]

A ênfase sobre o ritmo está diretamente ligada a um dos aspectos distintivos da poesia (ainda que outros tipos de escrita possam ser poéticos nesse sentido): o fato de que as palavras particulares, usadas numa ordem particular no poema, e a maneira como o poeta as usa são insubstituíveis. Nenhuma outra palavra pode servir ou se encaixar. O que você experimenta quando experiencia um poema são esses padrões e ritmos específicos de palavras, e não outros. Como observou o poeta Stéphane Mallarmé, um poema não se faz com ideias, mas com palavras.

Estudar o ritmo fora do contexto poético e de todo o complexo de padrões que compõem um poema é perder a experiência que torna esses ritmos compreensíveis e significativos. Ao mesmo tempo, explicar como e por que são significativos é um dos desafios mais delicados. Nesse aspecto, uma das grandes tentações é supervalorizar aquilo que Alexander Pope chamou de “metro representativo” [ou imitativo]. [...]

O que está em jogo aqui é o efeito poético que vincula um ritmo particular a um significado particular. Isso pode aumentar o prazer da poesia, além de atestar a habilidade do artesanato poético. Não obstante, o fato é que formas imitativas, por si sós, fornecem uma compreensão muito limitada das funções e poderes do metro poético. Até acontece que um ritmo se acelere ou desacelere, acompanhando aquilo de que fala o poema. Mas não é esse o papel central do ritmo poético, que funciona em muitos níveis e faz mais do que ilustrar algum aspecto do conteúdo.

O estudo da métrica pode ser muito complicado e técnico. Mas o metro é, fundamentalmente, um padrão de ênfases. Um dado verso pode se basear no acento, na contagem de sílabas ou em uma combinação dos dois, e cada unidade é chamada de *pé*. O padrão de ênfase começa como um sistema de esquemas estabelecidos ou esperados de batidas ou acentos que se repetem ao longo da extensão do verso: em inglês, mais comumente cinco batidas em um verso de dez sílabas. Cada língua tem seus próprios ritmos especiais, que a poesia regula ou organiza em um padrão, como faz com outros traços da linguagem. O esquema métrico constrói um padrão regular de ênfases nos versos. A base para construir esse ritmo (pelo menos em inglês) é a maneira como as palavras são *acentuadas*. Uma sílaba recebe acento, outra não é acentuada. Isso

ocorre sempre que falamos em inglês. Mas quando falamos, não necessariamente seguimos um padrão regular, repetindo a mesma ordem ou sequência de sílabas acentuadas e não acentuadas. Na poesia, instaura-se um padrão regular, embora, como veremos, o padrão *nunca* seja seguido perfeitamente. A verdadeira arte da metrificação envolve não meramente o preenchimento de uma distribuição estabelecida de sílabas acentuadas e não acentuadas [...]. Nenhum (bom) poema atende servilmente a expectativa de um padrão rítmico. Em vez disso, a condução do ritmo no poema joga com variações dentro de uma moldura básica [...]. O poeta trabalha dentro do padrão de expectativas, ou seja, com e contra esse padrão, variando sua aplicação e realização para obter muitos efeitos diferentes. Aqui, é útil retomar a discussão da sintaxe. Na sintaxe, há uma ordem de palavras estabelecida e esperada, que o poeta respeita. Mas o poeta também é livre para variar a ordem esperada das palavras, especialmente quando quer chamar atenção especial para uma frase ou palavra. Esta é uma regra geral: qualquer coisa inesperada chama atenção. O evento inesperado se destaca ou recebe uma ênfase especial.

Também o ritmo funciona desse modo. Ele a um só tempo pressupõe e questiona as normas sem as quais ele não poderia sequer existir. O poema propõe um padrão regular de sílabas acentuadas e não acentuadas, que depois, mais cedo ou mais tarde, também se rompe. E isso não é um erro. O que acontece é que o padrão regular estabelece uma expectativa, que o poeta pode então romper causando surpresa. Isso produz uma atenção adicional, ou um peso maior, para as palavras que se desviam do padrão. Cada desvio do padrão normativo, isto é, hipotético, chama atenção sobre si mesmo. O modo como essa atenção poderá contribuir para o poema varia muito de texto para texto ou de verso para verso.

A distribuição e a ordem dos acentos num poema são as mesmas distribuição e ordem dos acentos na fala comum [...]. Contudo, o poeta tem maior controle, ou dedica maior cuidado premeditado, ao modo como esses acentos serão arrançados e organizados para criar uma sonoridade particular no poema. Às vezes, o poeta procura fazer com que o poema seja, em sua sonoridade, quase indistinguível da fala comum. Às vezes o poeta procura criar algo muito mais altamente orquestrado ou melódico, ou até mais áspero do que a fala comum. A poesia, até o século XX, esteve estreitamente identificada com os padrões métricos e foi mesmo classificada conforme tais padrões; assim, uma enorme atenção foi dedicada à descrição e classificação dos padrões métricos. Em geral, quando um poema se inicia, você espera que haverá algum padrão métrico específico, que será a base contra a qual o poema jogará suas variações orquestradas de ênfases. (pp. 135-137)

12. Ritmo poético: som e rima

[...] Tal como o ritmo métrico, as estruturas e os padrões sonoros que compõem o poema não podem ser apreciados independentemente dos vários padrões de linguagem que se sobrepõem no texto. Contudo, eles não correspondem simplesmente a algum outro aspecto, como o “significado” [...], que os sons de algum modo ilustrassem ou imitassem. Os sons existem, primeiramente, em um nível de puro prazer sensorial, de apreciação das palavras em si mesmas, como jogo rítmico que pode também incluir múltiplas relações por meio da etimologia e do jogo de palavras (*paronomásia*). A linguagem na poesia é material em um grau excepcional. A poesia celebra a materialidade da linguagem: o formato, o som, o corpo das palavras, na medida em que corporificam e estruturam a experiência linguística.

[...]

[...] (1) a rima, como o ritmo, é um sistema de ênfases. As palavras que rimam ganham um peso adicional, um destaque, uma demanda de atenção, principalmente se elas ocuparem a posição enfática da última palavra do verso, como rima de fim de verso. (2) As rimas estabelecem novas relações entre as palavras rimadas. O fato de as palavras rimarem vincula essas palavras. São opostas? sinônimos? partes equivalentes ou diferentes do enunciado? Estão no mesmo nível de dicção? A relação entre elas é de deflação? elevação? ironia? contradição? reiteração? Em suma, as rimas se associam a outras relações entre as palavras na intrincada rede de padrões que, juntos, criam o sentido do poema. (pp. 151-153)

14. Figuras incompletas e a arte da leitura

[...] Os termos comparados no símile e na metáfora são apresentados dentro da estrutura da imagem. X é como y de um modo que nomeia a ambos e indica a conexão entre eles. Há, contudo, estruturas de figuração ou representação em que os termos da estrutura figurada excedem o texto, saindo dele de diversas maneiras. Tais estruturas incluem o que frequentemente é chamado de símbolo, embora também abranjam a alegoria, as alusões, as formas poéticas, as vozes e outras relações contextuais e intertextuais (isto é, interliterárias e interlinguísticas), bem como certos tipos de ambiguidade. Proponho chamar de “figuras incompletas” essas estruturas que apontam para além dos termos imediatamente dados no texto.

Nesse tipo de estrutura poética, um termo apresentado pelo texto deve representar algo além, fora do texto, que permanece inominado. O termo é apresentado como figura de outro termo, mas o texto ele mesmo não define explicitamente qual é esse outro termo. O texto se recusa a dizer diretamente o que a figura representa, mantendo em aberto o significado da imagem. X é uma figura de y, mas y não é nomeado nem identificado dentro do texto. Na terminologia moderna, podemos chamar o termo textual de *significante*. Mas o que ele significa não é explicitamente especificado no texto. Essa falta de especificação pode ser essencial para o poema e pode mesmo nunca ser completamente resolvível.

Essa estrutura incompleta ou aberta confere um fardo maior ao leitor, ou antes coloca o leitor em uma posição que, por sua vez, tem implicações na leitura de poesia em geral. O segundo termo, não revelado, pode ser indicado com maior ou menor precisão. Pode parecer que haja uma correlação figurativa claramente definida; ou a intenção figurativa pode permanecer indefinida, sugerindo múltiplas possibilidades representacionais (que podem ou não concordar entre si). Gostaria de advertir contra o perigo de o leitor imediatamente saltar o espaço da figuração para tentar determinar o termo suspenso que completa a figura. Em geral, se há uma questão textual intrigante, deve-se dar atenção ao seu exame em vez de resolvê-lo de uma vez. A função da questão intrigante é em si mesma significativa e deveria ser explorada antes de apressarmos-nos em fornecer uma resposta de maneira conclusiva e fechada. No caso das figuras incompletas, decidir qual seria o termo particular e definitivo que corresponde ao convite sugestivo do texto pode ser redutor, traindo os propósitos do poeta e simplificando aspectos inerentes aos efeitos do poema. [...]

Um exemplo impressionante de figura incompleta, que é central e fundamental na construção do texto é “The Sick Rose” [“A Rosa doente”], das *Canções de Experiência* de William Blake:

O Rose, thou art sick!
The invisible worm
That flies in the night
In the howling storm,

Has found out thy bed
Of crimson joy:
And his dark secret love
Does thy life destroy.

A rosa doente	A Rosa doente
<p>Oh rosa, estás doente! O verme que se aventura Invisível à noite Nos uivos da tormenta</p> <p>Encontrou o teu leito De prazer carmesim; E seu escuro amor secreto À tua vida põe fim.</p> <p>(Trad. Paulo Vizioli)²³</p>	<p>Oh, Rosa! Estás doente: O verme invisível Que voa pela noite displicente Na tempestade terrível,</p> <p>Teu leito descobriu De gozo carmesim, E seu amor, secreto e sombrio Te consome a vida enfim.</p> <p>(Trad. Alberto Marsicano)²⁴</p>

Uma rosa pode ser uma rosa pode ser uma rosa; mas não essa. Claramente ela representa algo mais. Mas o quê? É preciso dar tanta ênfase à pergunta quanto à resposta. A rosa tem uma longa história de associações e sugestões figurativas. Aqui, como ocorre muitas vezes em outros lugares, parece aliar-se ao amor. Mas aqui há um amor doente, “secreto e sombrio” (e *sick/secret* [doente/secreto] articulados pela sonoridade). “O verme invisível” deve representar uma espécie de corrupção, que faz do “prazer” amoroso que dá vida uma destruição mortal, de maneira paradoxal, trágica ou grotesca. Mas o que é o “segredo”?

A estrutura figurativa de todo o poema se volta para esse segredo. O “prazer carmesim” do “leito” sugere algo sexual; e Blake, que se preocupava com a prostituição e suas enfermidades, poderia decerto ter em mente uma doença venérea. Mas pode ser que o próprio sexo seja a doença, pelo menos tal como é tratado pelas instituições religiosas e socioeconômicas que Blake ataca com discrição e pesar (há uma estranha variante de manuscrito que diz: amor secreto e obscuro “dela”). Talvez Blake intencione uma advertência que ecoa poemas de sedução que

²³ BLAKE, William. *Poesia e prosa selecionadas*. Trad. e prefácio de Paulo Vizioli. São Paulo: Nova Alexandria, 1993, p.53.

²⁴ BLAKE, William. *O casamento do céu e do inferno & outros escritos*. Sel., trad. e apres. de Alberto Marsicano. Porto Alegre: L&PM, 2007, p. 109.

associam virgens e rosas. O poema também inclui uma linguagem convencionalmente associada a imagens religiosas: o “verme” há muito foi associado à serpente do Jardim do Éden, que, por sua vez, é vista como imagem de Satã, do mal, e por fim do dragão apocalíptico. O poema realmente parece conectar uma corrupção interior com uma ameaça última, ou mesmo apocalíptica, ao mundo como um todo, arrasado por uma “tempestade que uiva”. Em se tratando de Blake, talvez seja a supressão do desejo sexual que seja aqui apocalíptica e pecaminosa.

A questão, contudo, não é escolher entre essas possibilidades para definir “o que” é aquilo que a rosa ou a doença simbolizam. O termo símbolo deriva da palavra grega *symbolon*, que designa as duas metades de uma moeda, cada uma das quais é um sinal de um vínculo que se confirma quando as peças são unidas novamente. Mas é significativo que o símbolo implique a separação das partes. Permanece um vão, uma parte faltante, que o leitor deve completar, e que é propositalmente ocultado. Se o símbolo é um signo, o que ele significa permanece suspenso ou reprimido. Essa suspensão não deve ser eliminada. No caso da rosa doente, uma variedade de implicações possíveis de significado vem à mente: doença venérea, sexualidade, pecado, corrupção, repressão, vergonha. É o próprio caráter aberto da estrutura, contudo, e a falta de especificação, que conduzem o leitor a contemplar todas as alternativas – não decidir entre elas, mas considerar a acumulação de associações entre as várias possibilidades. O vocativo da abertura, “Ó Rosa”, tem o efeito de apóstrofe direta, projetando um receptor. Blake parece querer despertar-nos para uma teia de alternativas que se implicam mutuamente. Também percebemos no poema certo sentimento de história teológica e social acerca das atitudes e valores em relação ao corpo e à sexualidade em geral, os quais somos levados a avaliar e julgar.

Essas ambiguidades ou sentidos múltiplos para a figura da “Rosa” não fazem com que o poema seja incoerente, nem que sua interpretação seja arbitrária, sujeita às preferências deste ou daquele leitor. O poema direciona suas sugestões. Nosso esforço interpretativo não é apenas incitado, mas governado. É governado pelas relações entre os termos ou significantes apresentados, pelas suas relações mais amplas com termos que são sugeridos mas que se mantêm ocultos, e dentro de contextos culturais, históricos e discursivos que nos situam. As várias implicações das figuras do poema não precisam, e talvez nunca possam, ser resolvidas em uma única unidade. Contudo, isso não faz com que o poema seja indeterminado no sentido de questionar e fazer ruir a significação (embora em certas situações limite, geralmente pós-modernas, alguns poemas possam fazer isso). [...] O poema mobiliza e alcança os usos amplos da linguagem. Mas também cria sua própria moldura, dentro da qual as palavras (incluindo significados tanto comuns quanto excêntricos ou fortemente específicos) ganham ressonâncias específicas. O resultado é a intensificação do senso dos procedimentos através dos quais as

palavras significam. O poema, assim, se torna um modo de autorreflexão sobre a linguagem em geral, tornando-nos conscientes de como usamos as palavras e o que pretendemos com elas.

Pode haver diretrizes claras também. “A Rosa doente”, por exemplo, parece ser um poema bastante claro em seus julgamentos de valor. A valência da doença é mais ou menos negativa. Certa corrupção, seja a vergonha do pecado, seja a pecaminosidade da vergonha, é invocada no trabalho oculto e destrutivo. (pp. 181-4)